أقنعة على مبارك!

تعودنا ونحن نتذكر عظماء الرجال ألا نقف فى سيرتهم الشخصية أو فى منجزاتهم إلا على الحوادث والمواقف والأعمال الكبرى. كأنما لا يوجد فى حياة الكبار شىء عادى أو جانب ضعيف.

خذ مثلاً **على باشا مبارك** الذى احتفلنا فى الشهر الماضى بالذكرى المئوية لوفاته. ما الذى انصب عليه بحثنا ونحن نتكلم عن حياته أو عن أعماله؟ لقد نظرنا فى علاقته بالسلطة، وموقفه من الثورة العرابية، وتحدثنا عما أنشأه من دور العلم وما ألفه وترجمه فى مختلف العلوم والفنون.

وهذه بطبيعة الحال موضوعات هامة، والبحث فيها ضرورى مطلوب. لكن الباحث قد لا يصل فيها إلى شىء جديد إذا وقف عند حد الوصف والتنظير، ولم يتطرق إلى تحليله وربطه بغيره مما كنا نعرفه عن الرجل أو مما اكتشفناه مؤخراً، مما يتصل بسيرته أو بعمله من الأسرار الخطيرة أو من التفاصيل الصغيرة التى قد يعتبرها البعض تافهة عديمة المعنى، وربما اعتبرها آخرون مسيئة غير لائقة، لكن الباحث المدرب الواسع قد يعثر فيها على حلقة مفقودة وقد يستضىء بها فى فهم ما لم يكن يفهمه من قبل أو فى ترجيح رأى على رأى، فليس كل شىء فى سير الرجال أو فى أعمالهم واضحاً، وهناك دائماً ما هو غامض وما يحتمل أكثر من تفسير. وخاصة عندما نواجه رجلاً كـ **على مبارك** ظهر فى مرحلة انقلاب لم تخل من اضطراب وانقلاب، واضطر إلى أن يخدم أكثر من سيد فى وقت واحد.

لم يكن **على مبارك** يستطيع أن يحرر بلاده من الجهل والتخلف وشعبه من الظلم والطغيان إلا إذا كانت علاقته وثيقة بالحاكم الطاغية.

والأوربيون الذين كانوا يملكون سر التقدم هم أنفسهم الذين كانوا يتدخلون فى شئون مصر ويطمعون فى خيراتها ويتهيأون لاحتلالها.

و**علي مبارك** معجب بالحضارة الأوروبية الحديثة، لا يفرق بين اكتشافاتها العلمية ومبادئها العقلية، ولا بين منجزاتها العملية، وقيمها الأخلاقية، فلكي تتقدم لابد أن تكون حراً. ولكي تكون قوياً لابد أن تكون عادلاً. لكن **علي مبارك** كان في الوقت ذاته فخوراً بانتمائه لوطنه معتزاً بتقاليده العربية الإسلامية.

وهو يرى أن وطنه متخلف، لكنه لا يستطيع أن يصدم شعبه بهذه الحقيقة. وهو معجب بنظم الأوربيين وآدابهم وتقاليدهم، لكنه يتحفظ حين يتحدث عنها حتى لا يتهمه الرجعيون والمنافقون والمستفيدون من الاستبداد بممالأة الأوروبيين أو بالتفرنج والتخلي عن التزاماته الوطنية.

ومن الطبيعي في موقف كهذا الموقف أن تتميز حركة الرجل بالحذر، وأن يسكت على أشياء، فإذا تكلم فيها اختار لغة تقبل التأويل، ولجأ إلى الاستدراكات، وأنهى كلامه كل مرة بإعلان ولائه من جديد.

وقد عدت بمناسبة الاحتفال بذكراه أقرأ سيرته فيما قدم من اعترافات صريحة أو ضمنية، وما كتبه عنه سواه، فخطرت لي أسئلة لم أجد لها جواباً. أو لم أجد الجواب عنها شافياً.

مثلاً. هل نعتبر كتابه « **علم الدين**» رواية كما يفعل بعض النقاد أحياناً، أم نعتبرها اعترافات خشي المؤلف أن يرويها كلها بلسانه فجرد من نفسه شخصيات أخرى جعلها تنطق بما لم يحب أن يُنسب إليه؟ أو أنه وقف متحيراً على الأقل بين آراء لايقبلها كلها ولا يرفضها كلها فجعل التعبير عنها مناظرة بين شخصيات متعددة وأقنعة مختلفة؟ فإذا كان لابد من أن يكون في هذه الرواية شخص يتحدث بلسان **علي مبارك** نفسه أو بلسان المصريين جميعاً فهو «**علم الدين** »، أما المستشرق الإنجليزي في الرواية فهو يتحدث بلسان الأوربيين.

والحقيقة أنني ميال إلى اعتبار هذا المستشرق الإنجليزي المزعوم وجهاً آخر من وجوه «**علم الدين**»، أو قناعاً آخر من أقنعة **علي مبارك** الذي يتحدث في هذا الكتاب عن المرأة وما يجب لها من حقوق تتساوى بها مع الرجل، فيسلم لها على لسان «**علم الدين** » بأن « **تتبحر في العلم إلى غايته**» وأن تجتهد مع زوجها في الرأي، وتساعده في كسب الرزق دون أن تغادر منزلها لأن :

« **عوائد الشرقيين أجمل وأكمل، وأعون على حفظ الشرف، وأصون للعرض من أسباب التلف**». على حين يكل **علي مبارك** للمستشرق الإنجليزي أن يدافع عن حق المرأة في الخروج والسفور والاختلاط والعمل. يقول المستشرق لصديقه: «**إن الذي ذكرت أيها الشيخ من المحذورات لا تمنع منه العزلة الكلية، لأن كل امرأة يمكنها أن تعلم كل شيء وهي في منزلها بأن تنظر من الشباك مثلاً فترى كل ما يمر بالشوارع والحارات، فتعرف أوصاف النساء والرجال وأحوالهم، فمن أحبته خاطبته وما أعجبها فعلته** » . والتربية وحدها ـ لا العزلة ولا الحجاب ـ هي التي تصون المرأة من الزلل، وترشدها لما يجب عليها من الفروض ويكسوها حلل المروءة اللائقة بها وبزوجها وأقاربها. ثم إن هذا الحجاب لا يوجد إلا في بعض من البلاد الشرقية، « **فإن جميع نساء الأرياف ونساء عربان البادية وبلاد العرب وأهل المغرب وسواحل الشام وأرض الحجاز لا يحتجبن عن الرجال، وربما قمن مقام أزواجهن في بعض الأحوال كإكرام الضيف والأخذ والعطاء مع الأجانب**» .

هكذا نرى إلحاح **علي مبارك** في تفنيد آراء المحافظين من أنصار الحجاب واحتشاده وحرارته في سوق حججه، مما يمكن أن نستنتج معه أن **علي مبارك** كان من وراء قناع !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى بعض اعترافات **على مبارك** ما يدل على إعجابه الشديد بالأوربيين ورغبة قوية فى مخالطتهم فى حياتهم اليومية وعدم الاكتفاء بنقل علومهم، فهو يروى أن «**لامبير بك**» ناظر مدرسة الهندسة التى كان المبعوثون المصريون يدرسون فيها عرض عليه بعد إتمام دراسته بتفوق أن يبقى فى فرنسا ويعين فى المدرسة التى تخرج فيها معلماً، وأن زميله فى البعثة **على باشا إبرهيم** مال إلى قبول هذا العرض ليجمعوا بين شيئين:

الدراسة « **حتى نستوفى فوائدها، ثم نسيح فى الديار الأورباوية لنشاهد الأعمال ونطبق العلم على العمل، مع كشف حقائق أحوال تلك البلاد وأوضاعها وعاداتها، وكان ذلك نعم المقصد، ولكن أراد الله غير ما أراده هو، وتوفى إلى رحمة الله تعالى ثم تولى حكومة مصر المرحوم عباس باشا فطلبنا للحضور إلى مصر نحن الثلاثة** ».

شىء آخر يتصل بما قصده **على مبارك** من إنشاء مدرسة «**دار العلوم**» ، قد بدأت الفكرة كما يقول الدكتور **حسين فوزى النجار** فى دراسته القيمة « **على مبارك أبو التعليم** » الصادرة فى سلسلة « **أعلام العرب** » ـ بإنشاء قاعة للمحاضرات العامة تلحق **بالكتبخانة الخديوية**، وتتولى الأوقاف الإنفاق عليها وعرفت باسم « **مدرسة الكتبخانة** » أو « **محل التدريس**» أو « **دار العلوم** » أو « **المدرج** » أو « **الانفتياتر** » واختير لها عدد من الأساتذة يحاضرون فى الأدب والتفسير والحديث والفقه والفلك والطبيعة والعمارة والسكك الحديدية والتاريخ والنبات، ويؤمها كل من شاء دون قيد أو شرط « **من جميع أجناس الناس من أهل الوطن وغيرهم على أى هيئة أو صفة كانوا**».

وهذه شروط تجعلنا نظن أن القصد من « **دار العلوم**» أن تكون جامعة مدنية تختلف عن الأزهر الذى هو جامعة دينية، فلنا إذن أن نفكر فى المثال الذى يمكن أن يكون **على مبارك** قد استوحى منه الفكرة، وهو « **الكوليج دو فرانس** » الذى أقامه ملك فرنسا **فرنسوا الأول** عام ألف وخمسمائة وثلاثين للميلاد ليكون جامعة علمانية تنافس جامعة «**السوربون**» التى كانت جامعة كاثوليكية خاضعة للكنيسة. وقد عرض هذه الفكرة على الملك **فرنسوا الأول** مفكر إنسانى ممن تمردوا على تزمت الكنيسة الفرنسية وهو **جيوم بوديه** ، وكان متخصصاً فى الدراسات الهللينية. وإليه يرجع الفضل أيضاً فى إنشاء « **مكتبة فونتنبلو**» التى أصبحت « **دار الكتب** » فى فرنسا أو « **المكتبة الوطنية** » كما تسمى الآن. وقد أخذ الملك برأى « **مسيو بوديه** » ليجعل الجامعة الجديدة حصناً للدولة المدنية، كما أن « **السوربون** » هو حصن للكنيسة التى كانت لا تفتأ تتدخل فى أعمال الملك وتريد أن تعيد فرنسا إلى العصور الوسطى، فنشأ « **الكوليج دو فرانس**» الذى سمى أولاً « **معهد اللغات الثلاث** » أى اللاتينية، واليونانية، والعبرية، ثم أصبح « **معهد المحاضرين الملكيين**» ثم أخذ اسمه الراهن فى أوائل القرن الماضى واستقر عليه.

ونحن لا ندعى أن علاقة **الخديو إسماعيل** بالأزهر كانت علاقة صراع عنيف كما كانت علاقة ملوك فرنسا بالكنيسة. ومع هذا فـ**الخديو** كان يريد أن يجعل مصر « **قطعة من أوروبا**» أما الأزهر فكان بحكم وظيفته محافظاً، وإذن فمن الجائز أن تكون فكرة **على مبارك** من إنشاء « **دار العلوم** » مستوحاة من فكرة **جيوم بوديه** من إنشاء «**الكوليج دو فرانس** » . فإذا صح هذا فالفرق كبير بين الفكرة والتطبيق!

ما العقلانية ؟

العقلانية مذهب فلسفى يدور على أن للعقل وجوداً قائماً بذاته ، وأن هذا العقل قادر على تعقل الوجود ، وعلى أن يكون مرشداً أخلاقيا للإنسان . ومن ثم فهذا المذهب يدور على محاور ثلاثة : نظرية المعرفة ، والميتافيزيقا ، والأخلاق .

العقلانية من حيث هى نظرية المعرفة تفرق بين نوعين من الحقائق : حقائق تجريبية وحقائق عقلية . الحقائق التجريبية ممكنة وجزئية ونسبية ، ومصدرها الإدراك الحسى . أما الحقائق العقلية فهى ضرورية وكلية ومطلقة ، ومستقلة عن الإدراك الحسى ، والإنسان أيا كان ، قادر على إدراكها . ومحاورة «**مينون**» **لأفلاطون** تتخذ العقلانية للتدليل على السمة الأبدية للحقيقة ؛ حيث يطلب سقراط من أحد خدم **مينون** ، وهو عبد صغير ، حل مسألة هندسية ، مع أنه لم يدرس العلوم الرياضية ، فيوفق العبد فى حلها ، وذلك بتذكر معارف كانت كامنة فى عقله .

وفى الفلسفة الإسلامية يتخذ **ابن رشد** دليلاً على العقلانية فى مجال العلاقة بين الشريعة والحكمة . فهو يحدد هذه العلاقة فى ضوء نظريته عن المعرفة ، إذ هو يفرق بين ثلاثة أنواع من المعرفة : خطابية ، وجدلية ، وبرهانية ، وأدقها البرهانية لأنها تبدأ من المبادئ الأولية للعقل ، وهى واضحة بذاتها ، ويستنتج منها ـ بسلسلة من القياسات الدقيقة المرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً ـ نتائج تشترك فى الوضوح والبداهة ، وفى يقين المقدمات . وطريق البرهان هو طريق الحكمة إذ «**الحكمة هى فى النظر إلى الأشياء بحسب ما تقتضيه طبيعة البرهان**» (1) .

وفى الفلسفة الحديثة يعد **ديكارت** مؤسس المذهب العقلانى بلا منازع ، فهو يقرر أن العقل واحد عند بنى البشر أجمعين (2) فهو الشىء الوحيد الذى يجعلنا أناسيَّ ، ويميزنا عن العجماوات . وما منشأ الآراء المتباينة سوى تباين الطرق فى استخدام العقل .

ومع ذلك فإن **ديكارت** يحدد الطريق أو المنهج لإجادة قيادة العقل والبحث عن الحقيقة . ولهذا المنهج أربع قواعد ، أهمها القاعدة الأولى ، وتنص على «**ألا أسلم شيئا إلا أن أعلم أنه حق**» . والعلم الذى يعنيه هو الإدراك بالحدس الذى من شأنه أن أتبين أى الأفكار واضح ، وأيها غامض. الفكرة الواضحة صادقة ويقابلها موضوع . أما الفكرة الغامضة فانفعال ذاتى . وهذا يعنى أن العالم الخارجى لا يُعلم إلا بعد أفكارى وعلى مثالها . ومن ثم فالرياضيات والطبيعيات علوم استنباطية من حيث أن قضاياها يمكن استدلالها من عدد قليل من المبادئ الأولية ، ثم هى قبلية من حيث إن هذه المبادئ ليست مستمدة من التجربة ، وإنما من العقل، وقد يكون لكل علم مبادئ خاصة به لا ترد إلى مبادئ علم آخر . وقد تكون مبادئ العلوم برمتها مردودة، فى نهاية المطاف ، إلى معانى عامة مشتركة، وفى هذه الحالة تتحقق وحدة العلم . وقد كانت هذه الوحدة حلم **ديكارت** . فقد كان يبحث عن المبادئ أو العلل الأولى لكل ما هو موجود ، أو ممكن الوجود ، فى هذا العالم . ثم يستنبط من هذه المبادئ جملة الحقائق العلمية بمعونة سلسلة من الاستدلالات البسيطة التى يستعين بها علماء الهندسة للوصول إلى استدلالات أشد تعقيدا [٣] .

وتأسيسا على ذلك فإن العقلانية لا تقف عند حد الرياضيات والطبيعيات ، وإنما تتجاوزها إلى الإنسانيات يقول **ليبنتز** فى مقدمة كتابه «**محاولات جديدة فى الفهم الإنسانى**» (١٧٠١ ـ ١٧٠٩) يبدو أن الحقائق الضرورية التى نعثر عليها فى الرياضيات الخالصة ، وعلى الأخص فى الحساب والهندسة ، ينبغى أن تكون لها مبادئ لا تستند فى البرهنة عليها إلى الأمثلة ، وبالتالى لا تستند إلى شهادة الحواس ، والمنطق ، ومعه الميتافزيقا ، يكوّن علم اللاهوت الطبيعى ، والأخلاق تكوّن علم القانون الطبيعى . وهذان العلمان مفعمان بمثل هذه الحقائق الضرورية التى نستدل عليها بمبادئ جوانية ، نسميها فطرية [٤] .

وقد طغت النزعة الفطرية على العقلانية إلى الحد الذى فيه ارتبطت المثالية بالعقلانية ، باعتبار أن الفكرة المحورية للمثالية أن المعرفة فعل باطن يصدر عن العارف . ومتى كانت هذه طبيعة المعرفة فهى لا تقع إلا على موضع باطن ، فلا يسع العارف أن يعرف غير ذاته ، ولا يسعه أن يهرب إلى خارج لكى يعرف موضوعا خارجيا . فإن من التناقض أن تكون المعرفة فعلا باطنا وتدرك شيئاً خارجياً . ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن **ديكارت** هو أول عقلانى يُظهر المثالية مذهبا واضح المعالم . لم يلجأ مثل **أفلاطون** إلى أسطورة وجود مسبق للنفس فى عالم معقول لتبرير عقلانية مذهبه بل اكتفى بالاعتقاد أن النفس مشتملة على معان غريزية أو فطرية بسيطة أولية ، ومن ثمة واضحة متميزة ، تؤلف منها أشياء كثيرة ، ومن الأشياء عوالم كثيرة ، فلا نحتاج إلى التجربة إلا لنعلم أى عالم هو موجود فعلاً . فهى مستكفية بذاتها ، مستغنية عن الطبيعة فى إقامة العلم الطبيعى .

وأية نظرية للمعرفة من شأنها أن تثير مشكلات ميتافزيقية . وكل مشكلة ميتافزيقية لها أكثر من حل . فإذا قلنا عن نظرية للمعرفة إنها عقلانية فثمة نوع من الميتافزيقا يمكن أن يقال عنه إنه عقلانى . وأول قضية ميتافزيقية هى قضية العقل ، عند **أفلاطون** ، والعقل،

عنده ، ذاكرة . ذلك أن النفس قبل اتصالها بالبدن كانت فى صحبة الآلهة ، تشاهد فيما وراء السماء موجودات ليس لها لون ولا شكل ، ثم ارتكبت إثماً فهبطت إلى البدن فهى إذا أدركت أشباح المُثُل بالحواس «تذكرت» المُثُل ، ولهذا يقول أفلاطون : «**إن العلم ذكر والجهل نسيان**» . والعقل ، عند الرواقيين هو قانون العالم ، والعالم إلهى بالنار ، ولهذا فالعقل هو قانون النار ، بموجبه وقعت الأحداث الماضية ، وتقع الأحداث الحاضرة ، وستقع الأحداث المستقبلية . وعندما يذكر الرواقيون ، العناية الإلهية فهم يريدون بها تلك الضرورة العاقلة التى تتناول الكليات والجزئيات . والعقل ، عند المسيحيين ، جوهر روحى بسيط ويلزم من روحانيته أنه خالد ، بل إنه خالد أيضا من حيث إنه يدرك الوجود على الإطلاق . وهو من حيث هو كذلك ينزع بطبعه إلى الوجود دائماً . ولا يجوز أن يذهب النزوع الطبيعى سدى ، فالعقل إذن يبقى بعد فساد الجسم . أما أتباع الفيلسوف الإسلامى **ابن رشد**، فيقولون إنه ليس هناك سوى عقل مفارق واحد للجميع هو العقل الفعال، عقل فلك القمر . والمعقولات موجودة فى هذا العقل، الأمر الذى يفترض أن الإحساس لا يعدو كونه فرصة أو مناسبة للتعقل ، وأن المعقولات موجودة بالفعل سواء فى أنفسها أو فى عقل أعلى .

أما فلاسفة التنوير ، فى القرن الثامن عشر ، فيمكن إيجاز رأيهم فى العقل بما جاء فى كتاب **كوندرسيه** بعنوان «**صورة تاريخية عن العقل الإنسانى**» يدور على ثلاثة ألفاظ : العقل ، والتسامح ، والإنسانية ، وعلى تسع مراحل تعبر عن التقدم التاريخى للبشرية مضافا إليها مرحلة عاشرة تصور آمال **كوندرسيه** فى المستقبل، وأورد هنا ترجمة لجزء مما كتبه عن المرحلة التاسعة :

«لقد تابعنا العقل الإنسانى وهو ينمو نمواً بطيئاً بفعل التقدم الطبيعى للحضارة ، وراقبنا الخرافة وهى تتحكم فى العقل فتفسده ، وكذلك الطغيان وهو يضعف العقل فيميته بفعل البؤس والخوف .

وقد رأينا العقل وهو ينزع عنه القيود فيتحرر من جزء من كل ، ثم يمضى وقته فى استعادة قوته مهيئا نفسه للحظة التحرر . وعلينا دراسة المرحلة التى يتحرر فيها العقل تماما من قيوده . وإذا علقت به آثار هذه القيود فعليه أن يحرر نفسه منها رويداً رويداً . وإذا قدر له أن يتقدم بلا عوائق فستظل عقبة وحيدة فى طريقه ، وهى العقبة التى تكمن فى كل لحظة تقدم ، بحكم أنها الإفراز الحتمى من العقل ، أو بالأحرى من العلاقة بين وسائل استكشافها للحقيقة ومقاومة جهدنا.

إن التعصب الدينى دفع سبع مقاطعات بلجيكية إلى التحرر من طغيان أسبانيا ، وتكوين جمهورية فدرالية . والتعصب الدينى وحده هو الذى أيقظ روح الحرية الإنجليزية التى أزهقتها حرب أهلية دموية فتجسدت فى دستور كان موضع إعجاب الفلاسفة . وأخيرا فإن الاضطهاد الدينى قد حث الأمة السويدية على استعادة جزء من حقوقها» .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويمكن القول أيضا إن التعصب الديني هو الذي دفع فلاسفة التنوير إلى إعلاء سلطان العقل؛ بمعنى ألا سلطان على العقل إلا العقل نفسه . وقد عبر **كانط** عن هذا السلطان في مقاله المنشور عام ١٧٨٤ «**جواب عن سؤال ما التنوير ؟**» نترجم جزءاً من لأهميته التاريخية.

«**التنوير هجرة الإنسان من اللارشد ، واللارشد علة هذه الهجرة ، وهو عجز الإنسان عن الإفادة من عقله من غير معونة من الآخرين . كما أن اللارشد سببه الإنسان ذاته ، هذا إذا لم يكن سببه نقص في العقل ، وإنما نقص في التصميم والجرأة على اعمال العقل من غير معونة من الآخرين . كن جريئا في إعمال عقلك ... هذا هو شعار التنوير . فالكسل والجبن هما السببان في بقاء معظم البشر في حالة اللارشد طوال حياتهم ، مع أن الطبيعة قد حررتهم من الاعتماد على الآخرين. بل هما السببان في تسهيل الأمر للآخرين إنه يطيب لنا أن نكون من غير الراشدين، بل يطيب لنا أن يكون الكتاب بديلاً عن عقلي، والكاهن بديلا عن وعيي والطبيب مرشداً لما ينبغي تناوله من طعام. وليس ثمة مبرر للتفكير إذا كان في مقدوري شراؤه، فالآخر كفيل بتوفير جهدي. إن الغالبية العظمى من البشر (ومن بينهم الجنس اللطيف بأكمله) تدرك أن الطريق إلى الرشد ليس فقط وعراً بل محفوفاً بالمخاطر. ولهذا السبب فإن هؤلاء الأوصياء قد تكفلوا برعايتهم رعاية جمة، وحذورهم من الاعتماد على أنفسهم، وذلك بعد إحالتهم إلى أغبياء. ومنعوا هذه الكائنات المسالمة من ترك المشايات التي اعتادوا استخدامها. ومع ذلك فالخطر ليس داهماً. فهم سرعان ما يقعون على الأرض ، ويتعلمون كيف يمشون. ولكن إذا ما حدث ذلك مرة واحدة فإنه كفيل بإدخال الفزع، وتثبيط الهمة، من إعادة المحاولة، ومن ثم فإنه من العسير على الإنسان العثور على مخرج من اللارشد الذي يتحول إلى شيء من الغريزة الطبيعية، بل يصبح اللارشد محبباً إلى الإنسان، ومن ثم يكون غير مؤهل لاستخدام عقله، لأنه حرم من محاولة استخدامه. فثمة قواعد وصيغ معينة، وأدوات آلية للممارسة السياسية لمواهب الإنسان الطبيعية، وهي حجر الزاوية لهذا اللارشد . فلن يكون في مقدوره إلا أن يقفز قفزة لا تخلو من المخاطرة فوق فجوة ضئيلة لأنه لم يتدرب على مثل هذه الحركة الحرة. ولهذا فثمة نفر من البشر كان قادرا على تحرير نفسه من اللارشد، وعلى السير قدما بخطى ثابتة، وذلك بمجهود ذاتي .**

ولكن عندما يصبح في مقدور الأمة أن تنير ذاتها، وتدخل في دائرة الممكن فإن القلة منها هي التي تكون حرة، وهو أمر يكاد يكون حتميا.

وينبغي هنا أن نلفت النظر إلى أن العامة، التي كانت قد خضعت للأوصياء فيما مضى، تفرض على هؤلاء الأوصياء ممارسة تحكمهم، وذلك إذا استثار العامة بعض الأوصياء العاجزين عن التنوير. وهذا نوع من سوء الطوية

له أضراره ، بل نوع من الانتقام تمارسه العامة إزاء من أقام نفسه وصياً عليهم . ومن ثم فاستثارة الأمة عملية بطيئة... إن الثورة قد تسقط طاغية، ولكنها لا تستطيع أن تغير أسلوب التفكير، بل على الضد من ذلك، فإن الثورة قد تولد سوء طوية تكبل الدهماء .

إن التنوير ليس فى حاجة إلا إلى الحرية. وأفضل الحريات خلو من الضرر هى تلك التى تسمح بالاستخدام العام لعقل الإنسان فى جميع القضايا. وهنا قد أسمع أصواتاً تنادى قائلة: لا تفكر - يقول الضابط لا تفكر بل تدرب ، ويقول الممول لا تفكر بل ادفع، ويقول الكاهن لا تفكر بل آمن (ولكن ثمه سيد واحد فى العالم ينادى قائلاً: فكر كما تشاء، وفيما تشاء، ولكن أطع) ومعنى ذلك أن الحرية مقيدة. ولكن ما القيد الذى يعوق التنوير؟ بل ما الذى لا يقيد التنوير؟ جوابى على النحو الآتى: حرية الاستخدام العام للعقل. وهذه الحرية هى التى تنير البشر. أما الاستخدام الخاص فقد يكون مفيداً إلى حد ما، ولكنه لن يكون مانعاً من تقدم التنوير، وأعنى بالاستخدام العام للعقل استخدام الأديب لعقله بالنسبة إلى القراء جميعاً. وأعنى بالاستخدام الخاص استخدام الإنسان لعقله فى وظيفته المدنية» .

أما العقلانية من حيث هى أخلاق فهى تدور على سلطان العقل المطلق بلا منازع. فكل ما ليس عقلانياً هو غير معقول، وكل ما هو غير معقول ينبغى حذفه. وكل اعتقاد مهما تبلغ قيمة ما ينطوى عليه من تراث هو فى عداد الخرافة إذا أُخذ بمقياس العقل الصريح ولهذا فإن التنظيم العقلانى للإنسانية ينبغى أن يكون خاضعاً للعقل. وهذه هى **يوتوبيا دالامبير وديدرو وكوندرسيه وفولتير والانسيكلوبيديين** .

وحيث إن الإنسان عقلانى بالفطرة ، وأن معياره للتفرقة بين الخطأ والصواب، وبين الخير والشر يستند إلى الأنوار الطبيعية فهو إذن خير بالفطرة . وإذا ما ارتكب شراً فعلينا أن نبحث عن أسبابه فى غير الإنسان. وحيث إن العقلانية تنكر الوراثة والتراث فالأفراد متساوون فيما بينهم بالفطرة. وإذا لم يكونوا متساويين فهذا مردود إلى تباين التعليم الذى يفضى إلى منح الامتيازات للبعض دون الآخر. يقول **هلفسيوس** فى كتابه عن الروح.

« إن العقل والعبقرية والفضيلة من نتاج التعليم، فما نحن عليه مردود إلى التعليم » (٦) .

ويرد **برودون** نظرية المساواة إلى أساسها الأنطولوجى، إذ يقول «الإنسان مساو لأخيه الإنسان بالطبيعة ... وإذا كان ثمة فارق بينهما فليس ذلك ناشئا من الفكر المبدع الذى منحهما الوجود والصورة، وإنما هو ناشىء من ظروف خارجية نشأ فيها الأفراد وترعرعوا» (٧) .

وإذا كان التعليم مؤثراً فى الأفراد فالتشريع مؤثر فى الشعوب. وكل منهما السبب فى تميز شعب عن آخر. يقول **هلفسيوس** :

«إن لكل أمة رؤيتها الخاصة التى تشكل خاصيتها. وهذه الخاصية لدى كل شعب، إما أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتغير فجأة وإما تتغير تدريجيا ، وفقا للتغييرات التى تحدث لشكل الحكومة، وبالتالى للتعليم العام. وكل حكومة تمنح أمتها خاصية سامية أو رديئة. إن غياب المساواة ليس خطأ الطبيعة وإنما خطأ السياسة الغبية التى تسمح للحاكم أن تكون سلطته فى خدمة منافعه الخاصة. ومعنى ذلك أيضا أن التشريع الجيد هو أساس الأخلاق الطيبة» .

وفى نهاية المطاف ينبغى التنويه بعدم الخلط بين العقلانية والعلم الوضعى، ذلك أن الرؤية العقلانية رؤية قبلية واستنباطية للكون والمجتمع. أما العلم الوضعى فيستند إلى التجربة فى الكشف عن القوانين التى تحكم الظواهر الفيزيقية والأخلاقية، وإلى الإفادة من هذه القوانين فى تحسين ظروف البيئة الطبيعية والاجتماعية وفى هذا الإطار يستند العلم الوضعى إلى مبدأ بيكون : **«التحكم فى الطبيعة لا يتحقق إلا بالسيطرة عليها»** .

(١) ابن رشد ، تهافت التهافت، المطبعة الإعلامية ، القاهرة ١٩٨٥، ص ١٠١ .

(٢) Descartes, Discours de la Méthode.

(٣) Nouveaux Essais, Préface, éd. Janet, P. XVI

(٤) De l'Esprit, discours III, chap. XXX, note K.

(٥) Hèlvetius, De l' Homme, sect, IV, Ch. II

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود نسيم *

مشهد أخير

سِر سريعاً، تقدم إلى النقطةِ الذهبيةِ

ضع ما يفيضُ عن الموت في كلمات القصيدةِ

واستهلكِ اللغة المعدنيةَ،

والزمنَ المتبقى على العشبِ

تلك المدينةُ تطفو بأنقاضها

بينما الليلُ يشغى بأخضرهِ عبر نافذةٍ ومدارٍ

وطفلٌ يطارد كلبين ملتصقينِ

نساءٌ يلاعبن أطفالهنَّ، ويطبخن

خرفشةُ الحشراتِ على الدرجِ المتآكل، والعتباتِ

وجسمُكَ، بعد جماعٍ سريعٍ
يناوشُ فوق الفراش بقايا الحصى المحترقْ
يتناسلُ، مُستوحداً، فى مراياهُ

فى هذه اللحظةِ الشبقيةِ،
حيث امتزاج الظلامِ الرخامىِّ بالشهوات
وحيث تعقبتَ أحصنةً بأجيجِ الرمالِ
تهبُّ من البحرِ، وامضةً فى الأفقْ
سوف تنتشرُ الرغباتُ على الجلدِ، والمقعدِ الخشبىِّ
ويأتيكَ من هذه المرأةِ الضدِّ طفلٌ
وسوف تعاودُ نسيانكَ الظاهرىَّ
وأنت تحرك تمثالك الحجرىَّ
فكيف استطعت التلوّن من غير أقنعةٍ؟
وتمثلت أمكنة وتواريخ كى تجتلى صورةَ الروحِ
لا رؤيةٌ فى الكتابةِ
لا غيرَ أخيلةٍ منتقاةٍ
وغير ذبالاتِ ضوءٍ تنوسُ على قططٍ
متماوءةً، تتقافزُ فوق سلالم أبنيةٍ

حيث تتّقدُ العتمةُ الغسقيةُ غائصةً فى الحَدَقْ

قد طويتَ صحائفكَ الباقياتِ

وأعددت ذاكرةً إنتقائيةً، وشوارعَ ليليّةً

انعقدت على حجر البرق

ثم انطويت على هُوَّةٍ

وبقيتَ إلى الآن مُلتصقاً بالورقْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صديقتان

اللمعة فى الننى الأسود لا زالت كما كانت منذ ثلاثين عاماً قوية مقتحمة كضوء النهار، وذراعها ارتفعت بغير إرادتها لتعانقها. عضلات الذراع تتقلص مترددة بين العناق الكامل أو ترك مسافة هواء. أية مسافة وإن كانت ميلليمتر تمنع تلامس الصدر بالصدر..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صدرها لازال منذ ثلاثين عاماً ومن فوقه الوشم كزهرة البنفسج، والنهدان الصغيران تحت الثوب الأبيض عضلاتهما مشدودة منتصبة متحفزة للعطاء بغير مقابل، وقلبها مفتوح كفتاة ساذجة وبراءة طفلة لم يلمسها رجل ولم تحمل ولم تلد ثلاث مرات وابنها الأكبر أصبح رجلاً وابنتها الصغرى لها طفلان.

ثلاثون عاماً مضت دون أن تلتقيا وإذا لمحتها فى مكان وكادت العيون تلتقى حركت رأسها إلى الناحية الأخرى لتبتعد العين عن العين، ولم يكن اليوم الواحد يمر دون أن تراها أو ترفع سماعة التليفون لتحكى لها ما حدث فى نهارها وليلها. وفى أيام الدراسة لم تكن الساعة الواحدة تمر دون أن تلصق رأسها برأسها وتهمس بآخر خبر، أو فكرة شيطانية، أو مجرد نكتة. وتضحكان بصوت مكتوم حتى ينتفخ صدراهما بالهواء وتوشكان على الاختناق، فيندفع الهواء المحبوس من الأنف والفم بغير إرادتهما

على شكل شهقات متقطعة، فإذا بالمدرس يتوقف عن حركته الدائبة كالبندول أمام السبورة وبإصبع نحيل مدبب كإصبع الطباشير يطردهما خارج الفصل. وفي الإجازات الصيفية لا يكون الصيف صيفاً ولا السفر سفراً إلا إذا جاءت معها صديقتها، والبحر والرمل والبيت والمدرسة والشارع والدنيا كلها بغير صديقتها تفقد البهجة، والحياة تبدو مملة بلا فرح، وليس فيها إلا الأب والأم والإخوة والخالات والأعمام. وهؤلاء كلهم ليس بينها وبينهم كلام ولا حديث، ولا يعرفون عنها شيئاً إلا نتيجة امتحان آخر العام، واستدارة جسمها وهو ينمو، والنهدان يكبران ويكبران ليصبح صدرها بحجم صدر أمها. ومن تحت صدرها الضخم لا يعلم أحد منهم أن عضلة صغيرة بحجم قبضة يدها تدق وتدق إذا وقعت عيناها من خلال ثقوب النافذة على الوجه الطويل بأنفه الحاد والشارب الكثيف الأسود، ولا يمكن أن يسري اسمه على لسانها، وأمها تتنهد في راحة وأذنها ملتصقة بباب غرفتها المغلق عليها وصديقتها، فلا يمكن أن تلتقط أذناها من ثقب الباب اسم رجل يتردد بينهما وإنما هي كلها أسماء مؤنثة، وفي نهاية كل اسم ترهف أذنيها حتى الحرف الأخير فإذا بالتاء المربوطة في نهاية كل اسم تجعل أمين أمينة أو نبيل نبيلة حتى نهاية الحديث الذي لا نهاية له لآخر النهار، وآخر العام، والعام الأخير في الدراسة والامتحان النهائي ثم التخرج، ويوم عقد القران تنفصل التاء المربوطة فجأة عن الحرف الأخير ويصبح الاسم مذكراً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذراعها لازالت مرفوعة بغير إرادتها، وعضلات الذراع متقلصة مترددة بين التلامس الكامل أو ترك مسافة بين الصدرين. صدرها كبير ضخم متهدل تحت ثوب الحداد الأسود كصدر أمها الكبير أرضعتها منه وإخوتها السبعة ولم يفرغ ولم ينقص بل كان يمتلئ أكثر وكراهيتها لأمها تزداد، ومنذ فطمتها أمها لم يحدث أبدا أن تلامس صدرها مع صدر أمها في عناق، وإن سافرت ثم عادت فلا يزيد العناق عن تلامس اليد باليد أو الذراع ترتفع لتحوطها دون التصاق ولتظل دائماً مسافة هواء تفصل بينها وبين أمها، وفي الهواء تسبح ذرات بلون التراب. وفي أذنيها يسري الصوت الناعم كصوت أبيها وهي متكورة كالجنين فوق صدره العريض المغطى بالشعر، ورأسها يزحف فوق عنقه الضخم ثم تتسلق لتمسك شاربه الكثيف تفوح منه رائحة الدخان، ومن خدها يقرصها فتضحك بشدة، ومن شاربه تشده، فيقهقه كاشفاً عن أسنان صفراء بالتبغ. وترفع أمها عينيها وهي تكنس الأرض على امتداد مسافة الهواء

تسبح فيها ذرات الغبار وفوق عينيها طبقة رمادية. ويهمس الأب فى أذنها بصوت ناعم: «**أمك تغار منك**»، وبغشاء أذنيها المخاطى يلتحم الصوت وتسرى الحروف فى عروقها كرات من الدم تتحول فى خلايا المخ إلى فكرة ثابتة كقطعة من الرصاص: «**أمها تنافسها وهى والمرأة غريمتان**».

ومات أبوها قبل أمها فأيقنت أن أمها قتلته وامتلأت عيناها بنظرة الإدانة لها دون سؤال ودون كلام، حتى النفس الأخير وهو يخرج من صدر أمها الكبير وذراعها ترتفع لتحوطها فى العناق الأخير دون تلامس، وقبل أن ينسدل الجفن فوق العين إلى الأبد رفعت إليها أمها عينيها بحدقتين متسعتين، وفى نظرتها المتسعة دون كلام أدركت حقيقتها، واتسعت بالإدراك عيناها، واتساعهما بدا لها كاتساع الأرض واتساع الحقيقة المكتشفة بعد فوات الأوان. والجفن سقط فوق العين إلى الأبد، وعضلات ذراعها تستميت فى الالتفاف حول صدر أمها دون مسافة هواء، لكن المسافة لم تعد هواء وأصبح لها كثافة الحائط، وصدر أمها لم يعد صدرا وتجمد تحت يدها كمساحة من الأرض بلون الأرض، والحائط فى غرفة أمها تلاشى طلاؤه وظهرت قطع الطوب الواحدة فوق الأخرى، ومن فوقها صورة أبيها يرتدى فوق رأسه شيئا كبيرا بحجم رأس آخر، وفوق كل كتف انتفاخة بحجم كتف آخر، وفى كل عين من عينيه المبتسمتين فى رقة عين أخرى بغير ابتسام وبغير رقة.

ARCHIVE
http://Archive

ذراعها المرفوعة لازالت تلتف حولها فى محاولة يائسة للعناق، وإلغاء المسافة بين الصدرين، والصدر الآخر منتصب مشدود العضلات وقلبها مفتوح متحفز للعطاء، لكن صدرها كبير متهدل ممتلىء بالذنب، ثقيل بثقل الأرض وثلاثون عاما عاشتها وهى تكره أمها والصدر الكبير الذى ورثته عنها، والكراهية امتدت من صدرها إلى كل جسمها، ولم تعد تصدق أن رجلا يمكن أن يحبها بمثل ما أحبها أبوها. وتزوجت بعد موت أبيها من رجل أخفته فى صدرها العام وراء العام، وبعد القران سقطت عنه تاء التأنيث المربوطة، وفوق صدره المغطى بالشعر تتكور كالجنين وتزحف برأسها فوق عنقه لتشد شاربه وتضحك. ولم تسمعه أبدا يضحك أو حتى يبتسم، وأنجبت منه أربعة أولاد وبنت بغير ابتسام وبغير فرح وبغير لذة، حتى لذة الأكل راحت، ورائحة الصبح راحت، ولم يعد فى أنفها إلا رائحة التراب وهى تكنس الأرض، ومن فوق الكنبة ابنتها الصغيرة تتأرجح على ركبتيه ويصنع من نفسه حمارا لتركبه، وعبر

شعاع الشمس المحمل بذرات الغبار تلتقى عيناها بعيونهما الأربعة فيتوقف الضحك ويضيع الابتسام ويطفو فوق العيون الستة لونا رماديا.

منذ ليلة الزفاف وهى تكرهه، وابنها الأول كبر وهى لا تزال تغسل ظهره بالليفة والصابون والشعر الكثيف نبت كالعشب فوق صدره، وكلما خرج وعاد تحوطه بذراعها وصدرها الممتلىء الكبير يحوط صدره، وفى أذنيها يسرى صوت أبيه الغليظ: لم يعد طفلا، أصبح بغلا. ويرد الابن بصوت مكتوم : ليس بغلا إلا أنت.

وتنتصب الشعرات البيض فوق الشفة العليا كاشفة عن أسنان متآكلة صفراء بالتبغ، وترتفع الكف الكبيرة فى الهواء مترددة بين السقوط على وجه الابن أو وجه أمه وقبل أن يزحف الشيب إلى الشعر الأسود كانت الكف تسقط على وجه الطفل. لكن الطفل أصبح رجلا وارتفعت قامته ضعف قامة أبيه ولم تعد الكف الكبيرة تتردد فى السقوط على وجه الأم.

فى كل صفعة كانت يداها ترتفع فى الهواء متقلصة العضلات مترددة بين السقوط على وجهه أو على وجه واحد من أولادها الأربعة أو البنت الصغيرة، وفى كل مرة لم تكن يدها تسقط إلا على وجه البنت فهى الأصغر وهى الأضعف وهى فوق كل ذلك ليست إلا بنتا. وفى الليل تنام إلى جواره وكأن شيئا لم يحدث، ويمتد ذراعه نحوها ليحوطها وكأن شيئا لم يحدث، وفى الصباح تصنع له الشاى وكأن شيئا لم يحدث ويخرج إلى عمله كالعادة ثم يعود بعد الظهر، وتخرج إلى عملها كالعادة بعد أن يخرج، ثم تعود قبل أن يعود ليجدها وقد كنست وغسلت وطبخت.

لازالت ذراعها تمتد لتحوط الصدرين معا، وعضلاتها تتقلص عاجزة عن إلغاء مسافة الهواء بين الصدر والصدر، والعين عاجزة عن الثبات فى العين لكن اللمعة فى النني الأسود لازالت قوية مقتحمة كضوء النهار كما كانت منذ ثلاثين عاما، وحول العينين والفم خطوط فى الجلد كالتجاعيد لكن الوجه لازال مشدودا كالوتر، والصدر ينبض تحت النهدين الصغيرين المنتصبين، وعضلات ظهرها متوترة تنبض تحت ذراعها كالقلب، وسخونة كفورة الشباب تسرى كالعدوى فى الدم من ذراعها إلى كتفها

وظهرها، وكل عضلات جسمها تنبض وتنفض عن نفسها العام وراء العام وراء العام، ثلاثون عاما تنفضها لتعود كما كانت تلميذة بالفصل، والوجع المزمن فى مؤخرة الرأس يخف، وثقل جسمها فوق الأرض يخف، وثقل رأسها فوق عنقها، وثقل عنقها فوق ظهرها، وثقل صدرها فوق قلبها، وكل شىء فيها يصبح أقل وزنا حتى النهدين الكبيرين الضاغطين على المعدة يصغران وينهضان من فوق الضلوع بعضلات مشدودة، وقنوات الهواء المسدودة فى القلب تتفتح ويندفع الهواء من أنفها وفمها إلى صدرها كالشهقات المتقطعة، وذراعها لازالت تمتد أكثر وعضلاتها تتقلص فى محاولة يائسة لإلغاء المسافة والفكرة الثابتة فى المخ مثل كرة النحاس. وكل شىء فى حياتها تغير إلا هذه الفكرة، وجسمها تغير، ملامح وجهها ولون عينيها تغيرت، شكل عضلاتها وحركتها فوق الأرض، والأرض أيضا تغيرت، وخلايا المخ تحت عظام رأسها تغيرت بخلايا أخرى. إلا هذه الفكرة ظلت مثل كرة النحاس بحجم رأس الدبوس، تتحرك قليلا من مؤخرة الرأس إلى الأمام، أو من اليسار إلى اليمين، أو من اليمين إلى اليسار، لكنها تظل كما هى لا تتغير.

ذراعها لاتزال مرفوعة تحوطها، ومسافة من الهواء لا تزيد عن الميلليمتر لا تزال تفصل بين الصدر والصدر، ورأسها يزحف فوق العنق النحيل، والنبض فيه يدق كقلب الأم، ويسرى الدم من عنقها إلى ظهرها وعمودها الفقري، ويصعد مرة أخرى إلى رأسها ليصطدم بكرة النحاس الصدئة، وتمد أنفها فوق العنق تتشمم رائحة الدخان، وتكاد يدها تمتد لتشد الشارب فوق الشفة العليا، لكن أصابعها تتقلص فوق البشرة الناعمة بغير شعر، ورائحة البنفسج تملأ صدرها بغير دخان، ومن فوق ذراعها المدودة ترى الحائط بغير طلاء، ومن فوقه وجه أبيها داخل برواز أسود وخط عميق كالخندق على الجبهة العريضة، ومن تحت الخندق عينان تحدقان فيها كعينى زوجها، وثلاثون عاما عاشتها معه فى سرير واحد دون أن ترى عينيه، وتمر السنة وراء السنة والليل وراء النهار دون أن تنظر فى وجهه. تخرج فى الصباح إلى العمل كالعادة بعد أن يخرج وتعود آخر النهار قبل أن يعود فتكنس كالعادة وتغسل وتطبخ.

وعلى غير العادة عادت مرة من عملها قبل موعدها فوجدته فى سريرها وذراعه حول امرأة أخرى. ظهره كان ناحيتها فلم تر وجهه، وفى مواجهتها صدر المرأة الأخرى، النهدان الصغيران عضلاتهما مشدودة منتصبة متحفزة للعطاء بغير مقابل، ووشم بشكل زهرة البنفسج فوق الصدر والقلب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عضلات ذراعها لاتزال تتقلص فى محاولة مستميتة لإلغاء الصورة المحفورة فى مؤخرة الرأس، والزمن كالسحابة السوداء فوق عصب العين، والألم كالخندق العميق فى القلب، وزوجها غاب ثم مات وعاد، ومن فوقه ملاءة كحجاب المرأة تغطيه من الرأس إلى القدم، وعيناه فوق الحائط تحدقان فيها بغير ابتسام كعينى أبيها، وعلى الجبهة العريضة خط عميق كالخندق. ولازالت ذراعها تلتف فى محاولة أخيرة للعناق، ومسافة من الهواء لاتزال بين الصدر والصدر، والهواء له كثافة الحائط، وفى الحائط شق عميق كالجرح، لكن اللمعة فى النني الأسود لازالت قوية مقتحمة كضوء النهار، وفوق صدرها الوشم كزهرة البنفسج، وقلبها مفتوح متحفز للعطاء بغير مقابل، والدم يندفع من القلب إلى الرأس، وفى اندفاعة الدم تنفصل قطعة الصدأ عن خلايا المخ، ويغسلها الدم. ومن فوق عصب العين يذوب الزمن كالغلالة ويغسله الدمع، والصدر يحوطه الصدر بلا مسافة، والرأس يلتصق بالرأس كأيام الدراسة، وأنفاسهما مكتومة حتى ينتفخ صدراهما بالهواء، وتوشكان على الاختناق، ويندفع الهواء المحبوس من فتحات الأنف والفم بغير إرادتهما على شكل شهقات متقطعة، كطفلين تضحكان وتبكيان، وترمقهما الحدقة المفتوحة فى شق الحائط، فيغلب الضحك على البكاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلسفة الصمت فى الفكر المعاصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ١ -

شاع استخدام مصطلح **«الصمت»** فى الفكر المعاصر، وفى النقد الأدبى فى الآونة الأخيرة؛ لأنه يعنى إظهار المسكوت عنه، وهذا المسكوت عنه، قد يشير إليه النص، بطرف خفى، من خلال بلاغة جديدة، مقابلة للبلاغة التقليدية التى يعرفها **العسكرى** فى كتابه **«الصناعتين»** بأن البلاغة هى «إهداء المعنى إلى القلب فى أحسن صوره من اللفظ»، و «التقرب من المعنى البعيد». فالبلاغة إبلاغ ناطق، والسكوت قد يصبح فى النص علامة يوازى النطق بها، فيصمت القاص أو الشاعر عنها، ليلفت الانتباه إلى حضور مدلولها، ولذلك فإن البلاغة عند **ابن المقفع** قد تكون فى السكوت والإشارة. وهذا يذكرنا بالبيت القديم:

واعلم بأن من السكوت إبانة

ومن التكلم ما يكون خبالاً.

وهذا يعنى أن دلالات الصمت أو السكوت مرتبطة بالسياقات التى توجد فيه، سواء كان هذا السياق نصياً أو اجتماعياً أو سياسياً أو عقائدياً.

لكن قبل أن نستطرد فى تحليل دلالات الصمت، لابد أن نعرف الصمت من الناحية اللغوية، فالصمت: يعنى السكوت، ورجل صميت أى سكيت، وفى حديث **على** رضى الله عنه أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: **«لارضاع بعد فصال، ولا يتم بعد الحلم، ولا صمّات يوماً إلى الليل»**. والصمت هو السكوت، ويقال للرجل إذا اعتقل لسانه، فلا يتكلم أصمت، فهو مصمت وورد فى القرآن الكريم في سورة الأعراف الآية ١٩٣ : **«وإن تدعوهم الى الهدى لا يتبعوكم سواء عليكم أدعوتموهم أم أنتم صامتون»** .

والصمت فى الإسلام، يكون أداة لتهذيب النفس الإنسانية، ولكنه لا يكون سكوتاً عن الحق؛ فالساكت عن

الحق؛ شيطان أخرس، فالصمت له فائدة من الناحية الروحية، لأنه إمساك عن الكلام الذى ليس فيه فائدة، ويجلب الورع ويعلم التقوى، ولا يعنى الصمت فى الإسلام، الامتناع عن الكلام نهائيا، وإنما ألا يتكلم المسلم إلا بذكرالله، وما ينفع الناس، وقد فسر المفسرون الحديث النبوى السابق، بأنه كان من نسك الجاهلية الصمت، فنهوا فى الإسلام عن ذلك، وأمر الرسول **صلى الله عليه وسلم** بالذكر وبالحديث بالخير. ويدعو الإسلام إلى صمت الجوارح عن المعصية، والصمت وسيلة السالك إلى الله، لكى ينطق قلبه بذكر الله. وقد عبر رسول الله صلى الله عليه وسلم عن المعانى التالية بقوله : «**من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فلا يؤذ جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فليكرم ضيفه ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيراً أو ليصمت**» .

واحتل الصمت فى التصوف الإسلامى مكانة هامة لأنه نوع من المجاهدة، وهو يعنى لديهم الذكر الدائم لله، فهو صمت عن أهواء النفس ، للتوجه لله الخالق العظيم، وهو مرتبط بالأخلاق . أما الصمت فى الفكر الشرقى القديم، فقد ارتبط بتفسير الوجود، فالصمت فى الفكر الشرقى يرتبط بطريقة فى الحياة تعلى من شأن الروح على حساب المادة والجسد، فالصمت لديهم ينمّى الروح، ويقرّبها من إدراك الحقيقة. والكلمة السنسكريتية التى تفيد معنى الصمت هى « **شانتام** » Shantam، وتعنى حقاً ما يتجاوز الكلمة المقابلة لها فى اللغة الإنجليزية Si-lence ذلك أنها تعنى : السلام، الهدوء، السكينة، بينما الكلمة الإنجليزية تعنى السكوت. والصمت فى الفكر الشرقى يعم الشخص القادر المستقل الذى يحقق الاستنارة دونما الاعتماد على معلم، ويقطع على نفسه عهداً بالتزام الصمت، لينصت إلى صوت الوجود ، لكى يمده بالإحساس بالأمان والحرية معاً فى كل أبعاد حياته.

والصمت فى الفكر الشرقى القديم يتميز بأشكال عديدة : فهناك الصمت التنسكى أو المطهر ، والصمت الذى يعقب الاستنارة والوعى بحقيقة الوجود، والصمت الانتقائى الذى يلجأ إليه الإنسان حيال الأسئلة التى يوجهها الناس إليه حول القضايا المطلقة. فالصمت ـ كما هو الحال أيضا عند **سقراط** ـ هو وسيلة للتأثير فى الناس ؛ لأن الفلسفة هى فن الإنصات ، والصمت ، وليس الحديث .

وهناك نظرات مماثلة تماماً فيما يتعلق بمكانة الصمت فى كل من **الطاوية والكونفوشية**، ففيهما، يعد الكلام والصمت مفهومان مترابطان؛ إذ لا كلام بغير صمت، ودون إمكانية الكلام، على الأقل فلا صمت هناك وهكذا فإن التعاقب بين الكلام والصمت هو إقرار لعملية الإبداع الأساسية، التى تعد الحقيقة المطلقة للكون .

والكلام الذى يكون صادقاً يتعين أن يكون كلاماً أصيلاً وحقيقياً، ينبغى أن يكون الكلام حذراً ، ومتولداً من استقامة الفؤاد وإخلاصه . والكلام المخلص يقتضى استخدام الكلمة الصحيحة فى الوقت الصائب ، وللشخص المناسب فيما يتعلق بالموضوع الملائم، وهذا يعنى أن الكلام الأصيل هو كلام جُلب بمشقة من رحاب الصمت .

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

وفى الفلسفة الصينية القديمة لا مجال للفصل بين الخطاب والفكر والعمل؛ لأن تجسيد الصمت هو العمل، والكلام ينبع من صمت العمل ويعود إلى هذا الصمت. ونلاحظ أن الصمت يرتبط بالعمل، فالعمل ينبع من الرغبة والعمل الأسمى ينبع من الرغبة الأسمى، وسواء كانت هذه الرغبة نبيلة، أو سامية فوق الرغبات كلها. وهذا يعنى أنه ليس هنالك تناقض بين الصمت والخطاب والعمل. بل إن كلا منهم وثيق الصلة بالآخر، وهذا يعزز تأملات **كيركجورد وميرلو بونتى وهيدجر** حول الصمت.

أما الصمت فى المسيحية، فكما يشير معجم اللاهوت الكتابى (ترجم عن الفرنسية، باشراف الأنبا غرغريوس ١٩٨٦دار المشرق بيروت) إلى نوعين هما: صمت الله على خطيئة الإنسان، وهذا الصمت يعادل لديهم العقوبة وقضاء الموت. وهو يعنى صبر الله، وصمت الإنسان: وله أبعاد متعددة، فأحيانا يكون الصمت أمام الله يعنى الخجل، وقد يعنى التردد أو الموافقة، أو الارتباك أو الخوف، وقد يظهر الإنسان حريته بتحكمه فى لسانه، لكى يتجنب الزلل، وخاصة فى المجالس المليئة بالكلام والحديث والأحكام المطلقة العامة. وهناك صمت المتواضع، وصمت المتأمل.

أما الصمت فى الطب النفسى الحديث، فكما تشير الموسوعة الدولية فى الطب النفسى، فله معانى واستخدامات متعددة بالنسبة للمريض والطبيب، فالصمت شىء أساسىّ للعلاج بالنسبة للطبيب، وهو يعكس نوعاً من التفهّم يُشعر المريض باهتمام الطبيب به ولكن لابد أن يتحدث الطبيب فى الوقت المناسب.

والصمت بين اثنين من البشر يمكن أن يؤدى إلى مواقف ومشاعر مختلفة ويمكن أن يعكس حالة من الوفاق، أو الخلاف، أو التعاسة، أو الغضب، والصمت الإنسانى يمكن أن يشع فيه الدفء أو البرودة فى لحظة ما، ويمكن أن يكون عامل عطاء أو أخذ، أو موجة من الجنون، أو علامة هزيمة أو سيادة.

وعندما تسود لحظة حقيقية، فالصمت يعوض الكلام، فهو أقرب للحقيقة من الكلام، ومن ناحية الطب النفسى يجمع بين مهارة استخدام الصمت، أو صمت الحوار، أو الحركة الصامتة، بمعنى أن هناك عاملا من الصمت فى كل الحركات الجسدية للإنسان، منها ما لا يظهر، وبعضها يظهر مثل تعبيرات الوجه، التى تستخدم كتعويض بين الاتصالات الإنسانية.

وقد يكون الصمت إرادياً أو لاإرادياً، فالأفكار والمشاعر الصامتة لها أكثر من طريق للتسرب والانتشار، **ففرويد** عام ١٩٠٥ أشار بعدم إمكانية أى إنسان كتمان سر، حتى لو كان أخرس، فيمكن التعبير عنها بأطراف الأصابع، فالخيانة تخرج من كل مساحة للتعبير، وصمت المريض المكتئب فهو يعبر عن الألم النفسى، وهذا من علامات المرض الأكيدة، والصمت أيضا هوية - هستيرية - للموت ، ويكون فى الأحلام أحياناً رمزاً للموت. واحتياج المريض ، ورغبته فى تلقى المساعدة ، ترغمه على ترك الصمت ، لكى يعبر عن نفسه بالحديث، ومحاولة التعبير عن أفكاره ومشاعره. ودور الطبيب النفسى أو العقلى ليس أن يجعل المريض يتكلم ولكن عليه أن يعطيه أسباباً لصمته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما صمت الطبيب، وكلماته وحركاته فهي تعبر عن المشاركة للمريض، وتساعد المريض على التعبير بالكلام فحين نراقب أفكارنا ومشاعرنا بدقة يمكن أن نكتشف معنى الصمت .

أما الصمت في الفكر الفلسفي ، فهو يعني لدى سقراط ، جزءا من منهج توليد الحقيقة من الآخرين، عن طريق الإنصات لهم ومناقشتهم، وبالتالي فالصمت لديه مرتبط بالكلام، والشخص الذي يؤثر فينا، من وجهة نظر **سقراط**، هو ذلك الشخص الذي يستمع إلينا، ولذلك كان المتحاور مع **سقراط** يكتشف في النهاية أنه جاهل، وأنه من يريد التعلم، وينصت هو العالم بحقيقة علمه .

أما الصمت التام فهو صورة من صور رفض الحوار، وهذا الرفض يدل على اللامبالاة، واللامبالاة متساوية مع الكذب والتمويه والتشويه والزيف الفكري، هذا من وجهة نظر **شيلر** . وصمت الكاتب الذي لا يجد شيئاً يقوله يعني الموت، أو عجز إمكاناته عن تقديم أي شيء ، وهذا يعني أن الصمت بالنسبة للكاتب هو نوع من أنواع الانتحار، والصمت لغة يلجأ إليها الإنسان للتعبير عما بداخله .

- ٢ -

يعبر الصمت عن نفسه كقيمة جمالية وفلسفية في البنية التركيبية للشعر العربي المعاصر في بنية المحور، والحذف، ووحدات الصمت التي يكمل بها الشاعر جملته الشعرية، فالصمت هنا يصبح لغة أخرى، لكن تُرى ما هي أسرار الصمت الذي يولع به الشعراء والفلاسفة؟

وهل يمكن الحديث عن الصمت، من خلال الصلة التي تربط العقل باللغة، بحيث يكون حداً نُقيد به كل اتصال زائد عن الحد؟ وهل الصمت مثل الضحك والبكاء يسهم في عالم التعبير عن طريق السكوت؟ ونحن إذ نواجه ثلاثة من أشكال التجربة ـ الضحك والبكاء والصمت ـ التي لا يمكن التعبير عنها، فإننا نتفق عادة على أن نؤيد الشكلين الأولين (**الضحك والبكاء**)، في حين أن البعد الرمزي للسكوت (الصمت) يبدو أنه يصدر عن إدراك غير مرئي، وهذا الفرق بين الصمت وبين الضحك والبكاء هو فرق جوهري، فالصمت له وجود مستبطن على مستويات مختلفة من الشخصية، ومن ثم فهو اجتماعي أكثر منه نفساني، فإذا كان الكلام يبدأ بالتخلي عن التعبير بالصياح، ليلتزم بقانون اللغة، لكي ينتج جملا مترابطة ذات دلالة، فكذلك الصمت الإرادي محدد بعمليات التكيف مع المجتمع التي تحدد قيمة ما يمكن التبليغ عنه، وما يمكن التعبير عنه، وقد أورد **باتريك تاكوسيل** Patrick Tacusal بعض النماذج التصنيفية لظاهرة الصمت وهي:

١ ـ صمت الكلام المضمر: وفيه يعبر القائل عما يريده دون أن يتطرق إلى الموضوع المقصود، وهو يحيل إليه بالإيماءة والنظرة والإشارة والإيحاء، ويتطلب استقبال هذا النوع من الصمت قوة حساسية مشتركة بين الطرفين. فالشاعر الذي يريد القارىء أن يكمل شطر البيت من عنده، ويصمت، ليعمق هذا لدى المتلقي، قد لا يكون الأمر كذلك إذا ترجم هذا الشعر إلى لغة أخرى، تجعل المتلقي لا تتوافر فيه حساسية المتلقي في اللغة الأصلية للشعر.

٢ ـ صمت أو سكوت المقاومة: والسكوت هنا يعنى قوة خفية من قوى المجتمع، والصمت هنا هو شفرة، وخط يرسم الحدود ، والكلمة التى لم ينطق بها أحد ترسم حدود شبكة صلات الألفة التى تتخذ الكلمة فى وسطها قيمتها فى الدائرة المحدودة لما هو مصرح بقوله ولا يتخطى هذه الحدود إلا الشخص الذى يستخدم اللغة السرية،ويعرف حدود المتاح المنفصل عن القوى الخارجية.

٣ ـ الصمت كنوع من المشاركة الاجتماعية: وهذا نجده لدى الأفراد فى أداء الشعائر الدينية، ونجده لدى مجموعة من الأفراد أو الأسر التى تربطهم علاقة عميقة فالصمت يصبح سرًا يؤلف بين الأفراد والجماعات فى مواجهة الهيئة الاجتماعية، أو القوى الخارجية. والصمت هو لغة المتصوفة لأنهم يشعرون أن اللغة ذات الطابع الاجتماعى والإنسانى تعجز عن توصيل ما لديهم من حقائق عميقة، ولذلك يقول **النفرى**: كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة. وتستخدم اللغة حينذاك على نحو رمزى.

٤ ـ الصمت كانقطاع مفاجىء فى حديث الشخص الجاهل، وهذا يمكن تعريفه بأنه عجز لا إرادى فى ثقافته، والأمر لا يرجع إلى قصور واضح فى المعرفة، مما يجعله فى وضع عسير، ولكنه بالأحرى مأساة هو ضحيتها. ومع ذلك فإن سكوت الشخص الذى يعتمد على علم الآخرين هو ـ مع ذلك ـ علامة على الاستبطان، وعلى معرفة صافية بالبيئة المحيطة به، ومعرفة الشخص أنه لا يعلم يدعوه إلى الحرص، والجاهل قد يوارى أحيانا بمهارة سكوته الاضطرارى، فيبدو هذا السكوت وكأنه منتهى الحكمة.

٥ ـ الصمت النضالى أو صمت المقاومة: وهو يدل على غضب مكبوت، ويستخدم فى مقاومة الجموع السلبية، حتى لا يقدم المرء نفسه كبش فداء للجماعة، وقد يلجأ إليه الرجل النزيه، فيلتزم الصمت، لأنه يحترم الجماعة، ويكتسب بذلك الكرامة التى تخول له الحماية التى يريدها. وكذلك فإن الأبله الذى لا ينطق بكلمة قد يتساوى مع العالم الخبير الذى يصمت .ولذلك فإن الصمت هو لغة عميقة، لدى المجتمع الحى، ولكن لدى المجتمع الميت، يصبح ضربا من ممارسة المستحيل لأن مهمة الصمت تتجلى فى المجتمع بنوعين من الاستحالة فى الكلام، أولهما: ألا يقول المرء شيئا، أو يتحدث فى اللا شىء. بمعنى أن الصمت يصبح ضرورة لكبح الثرثار الذى يقدم حضوراً زائدا عن الحد، ويصبح مأساة أو مقابلا للموت، لمن يصمت حين يجب الكلام ، فيصبح تعبيرا عن الغياب الذى لا يطاق، ولذلك فهو نوع من العقوبة قد نوقعها على من نحب. والصمت ضرورة حين نصل إلى نهاية اللغة البشرية فى التعبير، حين نتحدث عن موضوعات فوق التجربة الاستدلالية. ونجد السكوت فيما سماه **بلوندل** M. Blondel فقد ملكة الادراك بالحس، والإدراك بالباطن، وما سماه **جابرييل مارسيل** G. Marcel قابلية الانفعال، فمثل هذا السكوت يدل على أن الانتباه الباطنى أو حركات الروح، هى المسيطرة على تأملات النفس . وعلى هذا النحو يضفى السكوت على الأشياء قوة حقيقية، ولذلك يقول **لافيل** فى سكون الأشياء دعوة سرية إلى تخطى مظهرها والتوغل فيها، ومنحها حياة خفية مشابهة لحياتنا» ويأتى السكون الخارجى للقاء السكون الداخلى : والالفة هى نتيجة إيقاف العداء الشديد الذى يواجه الداخل بالخارج.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالروح تنعكس على نفسها بنفسها، والخطاب فى هذا الحد الأقصى من الشعور لايكون غير مجد، بل ويكون معيباً ايضاً؛ لأنه يقحم العقل فى منظومة أخرى، تستعصى على اللغة . لأن كل كلمة تتضمن دون أن ندرى ثنائية الذات والموضوع ولهذا يدعونا بلوتان plotin إلى السكوت حين نطلع على الأسرار؛ لأن هذا المطلع لا يستطيع أن يفشى السر الغامض دون أن يقع فى لبس وثنائية الذات والموضوع .

إن الصمت أو السكوت هو تجربة للصعود، ويذكر **جورج باتاى** G. Batail فى شرحه لفلسفة **نيتشه** أن هناك قمة لا يمكن أن تبلغها أية لغة. القمة مثل قصر **كافكا** ليست سوى الشىء المنيع، لأنه يتوارى عنا، لأن مالا يمكن قوله فى نطاق الحديث هو ذلك الشىء الذى لا حد له ، هو انتهاك كل أساليب الفكر. إن السكوت هو تجربة هذا الانفصام بين الذات المتكلمة والذات المدركة.

ويتساءل **جورج باتاى** : ماذا نكون من غير اللغة؟ اللغة صنعت لنا كياننا، وكما أن الإنسان قد وهب الكلام، فإن السكوت مفروض عليه. لأن العرف والعادات الاجتماعية، تضفى على اللغة وجودها الاستهلاكى، والطبيعة المقيمة لمعياريتها، ويؤكد **كلود ليفى شتراوس** : أنه فى اليوم الذى نكون قد حللنا مشكلة أصل اللغة نكون قد فهمنا كيف يتأتى للثقافة أن تندمج فى الطبيعة، وكيف أمكن الانتقال من نظام ثقافى إلى آخر . وذلك لأن الفكر بين الفكر الإنسانى ، والفكر الحيوانى ، هو ظهور وظيفة بشرية بنوع خاص، وهى الوظيفة الرمزية للغة، فاللغة عند هيجل هى مجرد علامة بسيطة والمضمون المعطى للغة هو من إنتاج الإنسان. وانتهاك السكوت هو أول مخاطرة حضارية؛ حيث نشأت اللغة، وهى تجسد معاناة التاريخ الإنسانى، وهذا له علاقة بالنسيان والصدق والغياب. وحضور الكلمات يقوم أساساً على غياب الأشياء، التى نستحضرها من خلال اللغة. فالتسمية للأشياء هى العنف الذى ينحى الشىء الذى تحددت هويته، وذلك لوضعه فى شكل ملائم، وهو شكل الاسم.

والثرثرة واللغة التى بلا معنى تحيل الحياة إلى جحيم، وقد عبر **موريس بلانشو** عن هذا بقوله: لا حدود للأسف الذى أشعر به عندما أفتقد الصمت، فليس فى المقدور النزول بالإنسان إلى مستوى الكلمات التى يقولها. إن الصلة بين الشخوص تبدأ بالمعنى المتضمن فى السكوت.

علم اجتماع الصمت

علم الاجتماع الذى يدرس السكوت فى اللغة، يحاول أن يدرس الوظائف الاجتماعية للخصائص الصامتة التى تفتن برقتها العلاقات الإنسانية، وهذا نجده فى سلوك المصافة، والتحفظ ، والفطنة ، والرزانة ، والسكوت فى بداية كل حديث، يجعل الآخر ينتظر اللقاء، وفيه يعود الفرد إلى ذاته، وينتظر. حضور الفيروهو يصبو إلى الارتقاء بالذات فى كل نفس واعية .إن إسهام **ماكس شيلر** فى **فينومينولوجيه علم الظاهرات للعلاقات بين الأشخاص**، غنى بالمعلومات المفيدة بشأن دور الصمت فى المواقف الإنسانية. فهو إذ يثبت الطبيعة الوجودية للاتصال، فإنه يبين أن العلاقة بين شخص وآخر هى علاقة كينونة (وجود)، وليست علاقة معرفة. فالسكوت يتضمن الاعتراف بالأنا الثانية alter ego، لأن اللغة لا تضيف شيئا إلى ماهو كائن بالفعل، بينما فى

الصمت تتمثل الأشياء والبشر بكامل هويتها، ولهذا فالسكوت أسلوب للإحساس بوجود خارجي، ويتضمن الاهتمام بملاحظة شخص ما.

إن المعالجة الفينو مينولوجية التى أجراها **ماكس شيلر** عن الصمت، تضع الشخص فى واقعه الروحى، اللا موضوعى الذى لا يمكن قبوله إلا عن طريق المشاركة من خلال التجربة، وهى وسيلة لإثبات واقع الكائن، فالإدراك الحسى بالبيئة المحيطة ينتمى إلى طبيعة شعورية وعاطفية، تنهار معها فاعلية التفكير المنطقى، ويبقى الشرح العقلانى فى خلفية الرغبة فى الحياة. وبهذه الطريقة يصل **ماكس شيلر** إلى توصيف الإنسان بقدرته على الصمت وهى قدرة لا يجوز تفسيرها بأنها تقوم بتغييب الكلمات، وإنما هى صورة حيوية فعالة تتجاوز معانى الألفاظ، لأن فهم الذات لنفسها يتطلب الصمت، وهوْ شرط ضرورى لكى يستطيع شخص ما أن يعرف الغير من هو وفيم يفكر، وماذا يريد، وذلك بأن يعرض ذاته، ويكشف عنها لمدارك الغير، وهذا الفهم مرتبط ارتباطا وثيقا بتقنية الصمت، وفى ذلك قد يبدو التعبير بالسكوت والاتصال اللغوى متعارضين، لأن ثمة عمل لا يتأكد إلا بالكلام، ولذلك تبدو اللغة ضرورية حين يكون الاتصال غير مؤكد تماماً، وإذا ثبت الاتصال، يضمحل الكلام، لأنه يكون قد فقد سببه الرئيسى. ويتجلى لنا هنا البعد الاجتماعى لفينومينولوجية **ماكس شيلر** الادراكية فى نظريته عن «**مجتمع الأشخاص**»

بينما يرى جورج سيميل G. Simmal أن المخالطة الاجتماعية هى شكل من أشكال اللعب الجماعى، وهو يتضمن مستوى جمالى من نمط فنى، والكلام يعبر عن الوجود الواقعى للمجتمع ككل، أى الحياة المشتركة بالتجربة المعاشة المعبر عنها بالإدراك العاطفى المشترك بين الأفراد، بينما الصمت هو من الأعمال الأساسية التى تساعدنا على إدراك الغير من الباطن.

إن النظر إلى السكوت أو الصمت على أنه لغة تجسد ما هو كائن **فينا**، يؤدى بنا إلى الافتراض بأن الصمت أيضا قانون ما هو كائن خارجنا أيضا، الذى يعبر عن نفسه فى (الانطواء الصامت) باعتباره هاجساً بسمو المجتمع، فالصمت هو بالذات ما يتيح لنا أن نرى المجتمع كائنا من الكائنات، ويكوْن تعبيراً عن الاتحاد غير المباشر بين الناس. والإنسان فى المجتمع الاستهلاكى الحديث يحتمى من التشيؤ والاغتراب والاستلاب عن طريق جمعيات سرية، ذات طابع دينى أو خيرى او اجتماعى، واهتم علم اجتماع الصمت والسر بالروابط الشخصية الصحيحة التى تشكل شبكتها الخاصة فى هذه الجمعيات.

والسر الذى يتطلبه السكوت أو **(الصمت)** ينتمى إلى عملية الاتصال فى مظاهرها القصوى، لأنه يعنى الإخلاص التام، والأمانة المطلقة والإيثار، لأن السر يضع الإنسان فى موضع الكمال، لأنه يعيد تعريف معنى الثقة إزاء التحدى الذى يوجهه إليه تموضع الثقافة المتزايد. والصمت يعيد التقسيم التقليدى لما هو دنيوى، وما هو قدسى، لأنه يحدد عالما خفياً، غير مرئى إلى جانب المجتمع الجلى.

والصمت أو السكوت يغذى السحر الملازم للسر، ويرفعه أعلى من مضمونه، ويفيض على من يمتلكه هوية عليا، وعلى حياته استقلالاً أقوى فى مواجهة المجتمع المدنى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نــــورا

- ١ -

فى الصباحِ
قبلما تنفجر المقاعدُ التى فى البهوِ
ينبت الذبابُ فى الهواء فجأةُ
وقبل أن تبتلعَ الأسماءُ ما ورائها
ويصبحَ الدخانُ خيمةً
أَهُشُّ طيفَها الذى يؤرجح السريرَ
واليدَ التى كقطةٍ تُلِحُّ
فى الصباحِ
قبلما يمامةٌ تتلو صلاةَ الشُكْرِ

والطّنينُ من مغارةٍ يحبو

وقبلما ترصّ جارتى أطفالها

وتشتم اللّبانَ والمحافظَ التى منها

تبخّرَ الحليبُ

قبلما تطلّ من جريدةٍ أصابعُ الوالى

ويرجع المولّدون من أسفارهم

وقاتلوالكلابِ

قبلما أدسُّ لقمةً فى الحلقِ

أو أدخّن السيجارة الأولى

أشد رِزْمةَ الذنوب كى أعدّ

قرب الحوْضِ

لم تكن باسقةً

ولم تكن بيضاءَ

لا الضفيرةُ التى فتلْتُها سالتْ

ولا الخطى كالعزفِ

لن أشير للسّبانخ التى لم تطه

والحشائش التى باتتْ

وكَهرمان الصوتِ

فى الصباحِ

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

عندما يختصر العالم زبّالٌ
ويهبط الأولاد حاملين فى أكياسهم آباءهم
وعُلب الألوانِ
عندما الكلاب مثل لُعَبٍ
أليفةً تغفو
أقول لم تكن براً
ولم تكن سفينةً
وأدخل المحيط قبلما ينحاز عصفورٌ

- ٢ -

الباشا فى الطربوش يربى النَّحْلَ
وكلُّ مساءٍ يهبط من منفاهُ
ليهَبَ الشارعَ ثوبَ العيد
وبِنْتاً قلمَ الكحْلِ
وحين يُنَدِّى الفجر حديد يديه ينادى قططاً
ويلُم البوابينَ
أكان يشَمُّ شياطاً حين أمرُّ
ثلاث أرائك غابتْ
بابان ودولابانِ
و«نورا» ظلت فى العشرين بثوب فوق الركبةِ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحذاءين يزورهما العصفورُ

وظلت تهوى المشمشَ

والنّوارَ

وَحنَكَ السبعِ

وظلت كالندّاهةِ بالأكسير تشدُّ

وتحشو جسداً بالموسيقا

هل كانت تضحك حين أُسَمِّى قبل الأكلِ

وقبل النومِ

وحين أغنى فى الحمّامِ

ستصعد يوما نفس السُّلمِ

تكبس جرس البابِ

الموسيقىُّ يراها بالأذنينِ

وفوق الكَنَبةِ سوف أراها

أو فى الدرْجِ

فأعرف أن الهوة بين دميْن تضيقُ

لماذا ظل بعيداً بحرُ شبين ؟

أتيتُ وحيداً

كى أتعلم ذبح القطةِ

ظلت مأوًى للعفريتِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وظلت تحت سرير الطفل تصيد السمكَ
لماذا ضحكتْ حين هَمَمْتُ بها ؟

- ٣ -

بروائحها
أوقظ حيواناتى
وأرضِّع أعمدة الميدان
وكلُّ صباحٍ
حين يعود إلى الميناء دمٌ
أملأ كوبينِ
وأسقى شجراً فى الألبوم
أظن الشَعَرَ أبيضَّ قليلاً
والبركانَ اختنقَ
أظن الرُكْبَةَ صارت أخشن
والثديين اندلقا
هل كانت تُرضع قطط الشارعِ ؟
جرس الباب يرنُّ
ومن زوبعةٍ يسقط وجهٌ
لا أعرفه
ولا يعرفنى ●

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دندرة أندانتى

ARCHIVE

ألقت «دندرة» مرساها بالليل فى حضن النيل ، ونامت .

أيقظنى فجر الصعيد .

لم تكن الشمس قد طلعت بعد، لكنها كانت من الآن ، تغمر العالم بنور هادئ ودافىء. وفى هذا الغمر المشع بضباب ضوء غير قوى كانت الزروع الغامضة على الشط البعيد، والحلفا والهيش أعوادها الرقيقة ملتفة صاعدة من الماء، تكسوها غلالة بيضاء شفافة متراوحة الحركة من الصقيع الذى يتبخر بسرعة، ويتطاير مزقا متطاولة مدببة الأطراف تتلاشى فى الهواء الساكن بمجرد أن تتلوى ذؤاباتها العلوية المستدقة.

السكون سائد، والصمت المطبق يؤكده وشيش الماء الهين إذ يلتقى بالشط ، لا نأمة ولا حس أعرف أن ذلك لن يدوم إلا هنيهة ، قبل يقظة الطيور.

طيور البلشون نائمة وهي واقفة على رجلها الواحدة في رقرقة التقاء الماء بالأرض ، رءوسها محنية بلا حراك على المويجات المتسايلة برفق على الطين الرملي الذى أري بياضه المخايل ، من بعيد ، وأنا على حرف المركب العتيق . يتمايل بأهون حركة لا تكاد تحس . الهلب الحديدى ساقط فى العمق . ونحن فى وسط النيل .

الشمس الآن قد اخترقت سحب الصباح الأول. سطع حرها ، ببطء .

عقبان الجبل تدور فى السماء العالية ، سوداء فى النور، جليلة، آمرة، وافدة من ناحية الجبل الشرقى القريب المطل على شريط ضيق من الخضرة، يمتد متعرجا ومحصورا حتى يسقط على جنب النهر العريض.

وكأن «دندرة» تطفوعلى مياه حلم.

النيل ساج وعميق يحضنها يخفيها عن الصبح. عن الزمن .

ثم ارتفع الهلب ، وسار المركب، كأنما من تلقاء نفسه، صوت المحرك خافت منتظم رتيب كأنه نبض مكتوم نقترب الآن من الجزيرة الصخرية الشاهقة، تظهر شيئا فشيئا، تصعد من قلب أبخرة الضباب الأبيض المتطايرة ذوائبه فى خصل متحللة.

قيل : لا تظهر إلا مرة واحدة في السنة.

قيل : لا يراها إلا من كُتِب له أن يراها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قيل : تمر المراكب فيها أحيانا، لا تراها، لا تصطدم بها، تخترقها من غير أن تحسّ.

قيل : إلا من ضربت عليه النعمة.

قيل : ويأتي من كتبت لهم القسمة، ويذبحون الأضاحى على منصات الجرانيت المنصوبة أمام العتبات، الخراف والمعيز والعجول والثيران، وتنساب الدماء في المجرى الدقيق المنحوت فى قلب الجرانيت ثم تنصب على الشط، تتشربها الرمال التى لا تشبع.

قيل: سحابة النهار، من طلعة الشمس حتى مغيبها ، فقط . ثم تغوص مرة أخرى إلى أن تطلع فى السنة التالية، على غير ميعاد، فى يوم ما، لا يعرفه أحد، لايراها كل أحد.

حطت «دندرة» بهدوء على شريط رملّى ضيّق متعرج فوق جرف صخرى عميق ذاهب إلى غوربعيد فى النيل . منحوت وقاطع الحافة .

وقفز عم شاذلى برجليه الجافيتين العاريتين من على جرف المركب إلى هذا الرصيف الطبيعى القديم، في وثبة واحدة . كأنه لا جسم له ، وربط الحبل المتين الغليظ في نتوء صخرى مدبّب كأنه معدّ سلفا . فثبت المركب ، واستقر .

أما نحن فقد نزلنا ، من غير صعوبة ، إلى الشريط الرملّي الضيّق ، على سقالة خشبية مضلّعة ، لها حزوز ناتئة . أحسست صلابة الصخر تحت قدمي ، من تحت طبقة الرمل الناعم الشحيح .

هل كنا جماعة من الأخيلة ، بلا جسوم ؟

لماذا إذن كل شيء مجدد ، ولماذا النور صلب ونقيّ ولا تشوبه هبوة . كالماس الصافى ؟

كنا على بعد ألف كيلو متر من البحر ولكن النوارس انطلقت فجأة ، من مخابىء لها على الصخر ، تزعق بصيحات ثاقبة ثم تسكت .

وكان أبو نقار قريبا منى جدا ، أسود الجناحين ناعم الريش ، يحوم ببطء صامتا ، فى دوائر واسعة تضيق بالتدريج، ثم ينقض مرة واحدة بمنقاره المسدد الطويل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ودخلت .

الأعمدة الأسطوانية مسحوبةمن تحت ممتلئة عند سمانة الساق تنتهي الي أكاليل اللوتس الملتمة المضفورة غضة الحجر .

و صلت إلى ساحة الشموع .

و عبرت إلى العقود الدائرية المخططة بلونين عريضين البنى و الأ بيض على التعاقب و المقرنصات المثمنة و الأعمدة الرخامية المصقولة رشيقة متوجة بأكاليل الغار الرومانى المقهور .

تحدق بى ، وتحدّق إليّ وجوه **حتحور** المسطحة بعيونها النجلاء المستطيلة وآذان البقر الدقيقة المفلطحة على جانبي الخدود العريضة و على شفتيها ما يشبه الابتسامة العارفة ، جسمها طرى ومتماسك معا ، يدر جلدها البلورى الأسمر بلبن غير مرئى .

انفسحت الردهة المستديرة تحت قبة عالية مقمرة متناثرة النجوم تمتد خيوط نورها إلى أيقونات خشبية معلقة على الحجاب المطعم بالعاج والأبنوس .

الدروع والخوذات المجدولة من حلقات حديدية دقيقة متشابكة معلقة على جدران عريضة الأحجار تنفتح عن مشربيات خشبية رائقة التشكيل لا تنتهى العين من تملى تشابيكها .

ركام قمامةالتحديث والتصنيع والسوبر ماركت والبضاعة المسمومة بالأصباغ والكيماويات والفيروسات .

وتطير حوالىّ ا لصقور الملكية الد قيقة ، والحدأ مبسوطة الجناحين ماسكة مفاتيح **عنخ** وريش **معت** وتلتف بى الثعابين المتوجة المتموجة وتعود إلىّ طيور **أبيس** المنقرضة واقفة بجلال على ساق واحدة تحت نظرات **تحوت** القرد الحكيم بينما تزحف الجعارين بتصميم وعزم تحت سيقانها المغمورة فى الأرض المبلولة بطبقة رقيقة من الماء .

رائحة البخور البونتى وخشب الصندل المعطر وذوب الشمع وفوح الأواشى والتراتيل بالكلمات العتيقة المكرسة منذ القدم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النخل ينوس فى أحواش الروح الداخلية المكنونة بسعفه النجرانى يلقى بظلاله على ثمار الرمان على بز أمه تنبض حباتة الوردية بالشهوة .

امتدادات الكبارى الخرسانية التى تنتهك جمال المعمار الغارب وتقتحم علية مكامنه الرهيفة.

الهواء الآتى من غور الدهور يهب علىّ فى دهاليز الروح المتحدرة المطبقة علىّ لا تكاد تسرى جسومنا منها محنية الرءوس إلى الأبد تقديسا وإجلالا ودرجات السلم تحت الأرض لا انتهاء لها .

ترانيم الأبصاليات والذكصولوجيات بالنغم العريق الممتد على دقات المثلث النحاسى له صدى فى ردهات السرائر لا يضيع .

وإنشاد الذكر المتصل نشوة الحميا عضوية وميتافيزيقية شطحات الأجسام المتمايلة فى متاهات الغياب فى سكر الحب الإلهى تواشيح المدائح تمتمات غرائب الكلمات.

أحجار الدهور لا تبلى وإن تحيّفتها السنوات التى بلا عداد أعرف اطمئنانا وراحة وعودة للوطن المهجور حتى فى ضيق الحيطان الألفية وفى دخيلة مساربها الخفية.

كانت الجمال تقف جامدة بصبر فى ظل الصروح القديمة تنتظر اللانهاية.

ثلاثة أربعة جمال فقط ممدودة الأعناق نحو الرمل ثابتة العيون.

بينما يموت الرجال والنساء عطشاً مرميين على الرمل أيديهم ممدودة نحو الماء لا تصل إليه كأنما يعوقهم حاجز غير مرئى لا قبل لهم به والنخل فوقهم قليل ونحيل سعفه مترب جاف الحفيف ظلاله تكاد تكون شفافة.

وجوههم التى تململت وتمرغت وتضرمت ظمأ لا يستطيعون الآن رفعها لم تعد فيهم منّة لا طاقة بهم على الحركة.

عطش الشبق من غير يقين ، عطش الهوى من غير رى ، ملقى بهم نصف عراة ملتفين وملتفات بملاءات كانت بيضاء ، وقد اتسخت الآن وتربت وبها بقع مصفرة داكنة بين الأفخاذ.

الأفخاذ النسوية ما زالت طرية غضة وإن كان فيها ما يؤذن من الآن بالجفاف.

جذوع الرجال كنخل ثاو مضروب ما زال منتصب العود وإن كان مخلوع الجذور أسمر الحراشيف العيون قد خبت أو كادت ولكن مازال فيها بريق عنيد تومض منها سنان الروح الحاد غير المنكسر.

ورأيت أن جدائل النساء أثيثة عميقة السواد وللرجال شعر أكرد منفوش.

يالؤلؤة النسوان مازلت أذكرك ميتة من العطش ، كأس وردتك القانية بين أعشاب المروج الطرية مبلولة حوافها بطعم خمر حريفة صهباء لا ينتهى السكر بها.

انحلت أوصالك بين ذراعى صدقا أم كذبا لايهم ، وقد هلك على يديك الرجال وهلكت من فرط ظمأ شبقك من فرط افتقادنا وإتياننا فنون الوصال .

ها نحن، أخيرا، جماعة الأخيلة.

عناقيد **ديونيزيوس** قد ارتوت بماء الفيضان وطميه الأحمر ، نبيذها مرمى على العتبات المحفورة بالخط العتيق :

صروح الصلب والزجاج المدخَن ، أبراج الشقق ، الصناديق المؤثثة بأجهزة الغسيل والتبريد والتجفيف والتسخين ، وأليكترونيات الحسابات والجداول والأرقام .

تَشوّق الموج الحبشّي المدومّ ، سمكات موشومة بخمسة حروف أبدية ، والصلبان مبثوثة على وجه القَمَر ، مزدهرة الذراعين والساق تسبح بهدوء يغمرها موج شفاف وينحسر .

صور الخيالات المتعاقبة على ضجيج الصنوج والأرغن الكهربية ، وانصباب الموسيقات المعلّبة المحنّطة ميكانيكية الصدى .

بينما تفيض قطرات الدم الإلهى بلون نبيد الأبَارْكة القانى الداكن على سخونة الخبز غير المتخمّر الحيّ أبدا ، المطعون خمس طعنات .

زعيق المحركات .. ما أشد اختلافه عن زعيق النوارس لا يتوقف فى داخل حيطان القمع والكبت والضيق .

الأواوين مفروشة بالقصب منصوبة على سجاجيد عجمية وثيرة تحت المشكاوات النحاسية التى يتقطر من زجاجها الكتوم ضوء منمنم مهندس التقطيعات ينسكب على أغصان الأشعار المورقة .

طلقات الرشاشات تُصوَّب على موتوسيكلات هادرة لها أنين وأزيز وتصوّب منها قتلُ الجسوم قتل الفكر قتل كل اختلاف .

الإبر المسلات أعمدة الأجراس المجلجلة مآذن المواقيت تصعد متواشجة فى وميض آفاق صعيدية متوسطية صحراوية معاً مفتوحة سمحة مذهّبة مخروطية الذرى رمال السماوات أمواجها صخورها نهرها الجياش لا يقوى عليها الزمن .

وعندما خرجتُ كانت أسراب الوز تنساب بسكون رافعة الرءوس طويلة الأعناق على مياه الشطّ الرملى ، والبطّ الصغير يتدأدأ على أقدامه المفلطحة وينزلق فجأة إلى الماء ليطفو وهو يبطبط بصوت رفيع .

أما هو فقد كان راكعا على ركبتيه فى ساحة الشط الرملى ، حافيا ،مغلّل اليدين وراء ظهره بأصفاد حديدية ضيّقة ، حافيا ، لا تستره إلا خرقة بيضاء ناصعة ملفوفة حول حقويه وفيما بين فخذيه الناحلتين .

كان نقىّ النظرة مع ذلك فى وجه جلاّديه .

وكان القضاة الجلاّدون ملثمين ، جالسين براحة وثقة ، مرتدين الحلل السوداء المحبوكة وعليها الأوسمة والأنواط القماشية الملونة مخيطة فى النسيج الأسود الحالك السواد ، أحذيتهم الجلدية العالية لامعة تصل إلى ما تحت الركبتين بقليل ، متمنطقين بمسدسات ضخمة عيار ١١ ملليمتر تحت الأحزمة الجلدية العريضة ، وأمامهم على الرمل بنادق آلية رشاشة غليظة الأنابيب مصوبة نحوه .

وفيما كان قضاته جلادوه الثلاثة ـ لاتبدو من لثامهم إلا عيون قصدها واضح الشر ـ أمامه ، تحت ظلة منصوبة على أوتاد خشبية طويلة والمراوح الكهربية الضخمة التى تشتغل بالبطاريات القوية تئز وتصنع دوامات متناوبة من الهواء الرطب ، كان رأسه مكشوفا تحت وقدة الشمس ، مرفوعا ، وكان الرجل أصلع وعجوزا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قالوا : أنت ارتكبت إثم الكبرياء .

قالوا : أنت طلبت الحرية وطاولت بقامتك الهزيلة قامات الآلهة .

قالوا : خطيئتك الكبرى أن سعيت إلى المعرفة ، وفى سبيلك إليها خالطت الغرباء والمشبوهين .

قالوا : كيف جرؤت أن تقول ـ بل أن تفكر ـ ما يغاير المكرّس المأثور .

قال : ليست هذه آثامى . بل هى إن صحَّتْ فضائل ليتنى أملكها .

قال : يا أسفى ! أنتم الخطاة .

ولم يزد

كانت ركبتاه اللتان تحتكان بالرمل والحصى الصغير تنزان بالدم النزر ، وكتفاه موجعتان ، مثقلتان .

قال لنفسه : ألم تكن تقدر أن تعبر عنى هذه الكأس المرّة ؟

قال : لا فى المجد . بل فى الانكسار .

وسمع الجواب : لا .

كان رافع الروح .

وما قتلوه وإن كان الحكم غير المنقوض قد صدر .

وعندما التفتَ وجدت أن «دندرة» خاوية ، هجرها الريّس شاذلى ونوتيته الصعايدة الأشداء إلى غير عودة .

وكانت الامواج تضرب جنوبها برفق ، بصوت ملامسة مائية نسائية شبقة .

وعلى الشط الآخر الذى يبدو بعيدا جدا ، وكأنما باتفاق مسبق أو وفق إشارة خفية ، انطلقت فى سحابة واحدة مرفرفة مئات طيور الخطاف والقطا النيلى والزرازير والعصافير البلدى وعصافير الجنة معا . مندفعة كالسهام ، تزقزق وتشقشق وتسجع وتغرّد ، تعلو وتهبط وتهبّ وتطفو فوق سعف النخيل الواطئ الذى يكاد ينوس يلمس صفحة النيل مائلاً من فوق الجسر الترابى المتحدّر نحو الماء .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

ورأيت صدفة هائلة من قواقع الدرّ الكمين ، خاوية ، مفتوحة ، وردية اللحم لدنة وصلبة معا ، مثل جسد نثوى

وكانت الجزيرة الصخرية تغوص بما عليها تحت الموج ، تصعد مياه النيل المخضرّة ذات الزبد الثقيل المرغى على شطها الرملى . تم صخورها ، ثم صروحها ، فقاقيع الهواء الكبيرة تصعد ، من بين الاعمدة والمصاطب والهياكل والمسلاّت ، وتنفجر . على السطح ، بصوت فرقعات مكتومة .

هل رست بى ريح الهوى على ساحل التهلكة الصخرى ، يطفو عليه زَبَد الملح الذى لا يكفّ عن الرغى ؟

فى مسارب الظلمة تنكسر السهام ولا تصل . لأن الريح قاسية .

هذه المسارات فاحمة الحيطان يتراكم فيها ثلج آسن ، شفق خامد يخيم على شاطىء الوحشة النهائية الذى خلقته نزوة شطط .

ذابت الفضة الدافئة وبردت فى ثنايا صروح الصخر .

أعددت لنفسى قطعة النقد البرونزية قبل أن أدخل ، أعددت ثمن العبور فى الظلام ، لا أدرى ، هل يخوننى ملاّح نهر «**استكس**» المخوف ؟

لا ، ليس مخوفا ، الخيانة هى التى تخيف .

القطط وبنات آوى ، والضباع والحدأ عريضة الجناح تنتظر.

كيف تتقد تلك الشعلات مضطربة النور على الساحل المقفر ؟ ممّ جاءت ؟ متى تنطفىء ؟

أيْناى من شاطىء مرساى ؟

وهل لى ـ حقا بَر أرسى عليه ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يوسف نجيب

الموسيقى العربية وتعدد الأصوات

خلال هذا الشهر انعقد في دار الأوبرا بالقاهرة المؤتمر السادس للموسيقى العربية الذي صاحبه مهرجان شاركت فيه عدة فرق من بلاد عربية وأجنبية مختلفة. وإذا كانت قضية الحفاظ عن التراث الموسيقي العربي الكلاسيكي مطروحة دائما. فالقضية الأساسية الأخرى التي لا تزال تشغل الموسيقيين وعلماء الموسيقى وجمهورها المثقف هي قضية تطوير الموسيقى العربية والخروج من موسيقى الصوت الواحد إلى الموسيقى متعددة الأصوات، وهذا هو موضوع هذه المقالة التي نشارك بها في النقاش الدائر حول الموضوع ونتمنى أن يستمر بعد أن انتهى المؤتمر على صفحات المجلة .

التحرير

١ ـ الموسيقى الغربية وتعدد الأصوات

على مدى القرون الثمانية الماضية . تعاقبت عصور الموسيقى الغربية الرفيعة من الطابع الديني للعصر القوطي إلى العقلانية والإنسانية في عصر النهضة إلى الضخامة والإبهار في عصر الباروك إلى الصفاء والاتزان في العصر الكلاسيكي إلى الجموح والخيال في العصر الرومانتيكي إلى القرن العشرين باتجاهاته المتعددة المتقابلة (التأثيرية والاثنى عشرية والكلاسيكية الجديدة وغير ذلك).

لكن خاصيةً واحدة مشتركة بين كل هذه العصور ظلت تمثل جوهر عملية إبداع هذا المستوى الراقي من الموسيقى : تلكم هي خاصية (التعددية الصوتية). فهي

العمود الفقرى الذى لا تقوم قائمة لموسيقى فنية عالية بغيره. وبدرجة توافرها يقاس نصيب العمل الموسيقى من الرقى والتفوق.

وإذا كانت العناصر الرئيسية للموسيقى خمسة : اللحن والإيقاع والهارمونية (أصول تآلف النغمات) والكونترابنط (أصول تقابل النغمات)، والسكوت. فإن التعددية الصوتية تنشأ أساساً من التلاحم بين الهارمونية والكونترابنط. فبهما يُصبح العمل الموسيقى تركيبا صوتياً شاهقاً يضارع أعظم الأعمال الفنية والأدبية فى العمارة والنحت والتصوير والشعر والرواية والمسرحية. فبالهارمونية والكونترابنط يتحقق الحوار والصراع بين الألحان. وتتجسد الموسيقى بعد أن كانت ألحاناً مسطحة مفلطحة لا أبعادً لها فى الفراغ.

إن الفارق الحقيقى بين الموسيقى المركبة الرفيعة (البوليفونية أو الكونترابنطية) وبين الموسيقى واحدية الصوت (المونوفونية أو المونودية) - شرقية كانت أو غربية - ليس فارقا بين نوعين أو لونين من الموسيقى - كما يزعم البعض - وإنما هو فارق فى المستوى ودرجة النضج فالموسيقى المونوفونية مستوى ساذج من التعبير الفنى يقف عند حدود التطريب بمعناه الضيق. لا يتجاوزه إلى بلوغ القيم الجمالية العليا للعمل الفنى ذاته. ولا يستطيع التعبير الخلاق عن المشاعر والأفكار داخل النفس الإنسانية. وكيف لها ذلك وكل عدتها : لحن واحد يعزف فى الزمن الواحد؟!. أقصى ما يستطيعه هذا اللحن - بفرض جماله - أن يدغدغ مشاعرنا بعض الوقت. أو يحقق لنا شيئاً من الاسترخاء الذى لا يكون صحياً فى كل الأحوال. أو يثير فينا بعضاً من حماس عابر. أين هذا من موسيقى تعتصر اللحن اعتصارا تشطره إلى أجزائه ثم تعيد تجميعها بطرائق شتى. ثم هى تضيف إليه أصواتا وألحانا أخرى، تتوافق معه حينا وتتعارض حينا آخر. أليست هذه الموسيقى - بثراء عناصرها - هى الجديرة حقاً بأن تكون وسيلة الفنان الناضج للتعبير عن صراع الأفكار والمشاعر والأحداث .

تدرك وأنت تستمع إلى الموسيقى الرفيعة - من أى عصر كانت - بأنك أمام (موسيقى تفكر) ولأنها (فكر بلا كلمات) فهى التفكير المجرد أو (المعادل السمعى) لجوهر العملية الفكرية ذاتها ، كما أنها فكر يمتزج بالعاطفة كأروع ما يكون الامتزاج . فإذا أنت أعطيت لها نفسك فسوف تبوح إليك بسرها كله ، وما سرها إلا هذا المزيج الرائع بين العاطفة والفكر، ولن تملك حينئذ إلا أن تستيقظ معها بكل حواسك وتشحذ لها كل ملكاتك وتتفجر بها أنبل مشاعرك .

٢ - الموسيقى والقومية

تدور معظم حجج المدافعين عن ماضى وحاضر الموسيقى العربية فى مواجهة كل من يرى فى الموسيقى الغربية الرفيعة جوانب تحتذى حول ركيزة أساسية وهى أن الدفاع عن الموسيقى العربية هو دفاع عن الأصالة القومية وأن الإعجاب بغيرها من نماذج الموسيقى الغربية هو شكل من أشكال التغريب واستلاب الشخصية القومية وأثر من آثارالانسحاق النفسى أمام الغزوة الاستعمارية لعالمنا العربى .

وليس صحيحا ما يدعون .فلا أعرف من بين المعجبين بالموسيقى الغربية الرفيعة من يتنكر لقوميته وتراثه. غاية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأمر أنهم يريدون لموسيقى بلادهم مستوى أرفع تنضم به إلى زمرة البلاد المتقدمة موسيقياً وهم جميعاً يؤمنون بأن الطريق إلى موسيقى متقدمة لايكون إلا على أساس قومي ويستحيل - فنيا واجتماعيا - أن تتقدم الموسيقى العربية فى بلد دون أن تكون تعبيرا صادقا عن مشاعر وتراث الناس فى هذا البلد.

ومن المؤسف حقا ، أن الموسيقى العربية قد اختصت - دون غيرها من أنواع الفنون والآداب العربية - بهذا الموقف الرافض تماما لأى تفاعل جوهرى بينها وبين المؤثرات الأجنبية. فلم يكن **طه حسين وتوفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور وصلاح طاهر ويوسف شاهين** وأمثالهم إلا (نواتج) هذا التفاعل الحميم بين ثقافتنا العربية المصرية الأصيلة وبين الحضارة الغربية. وهم جميعا - برغم ذلك (أوبسببه) - يحظون بالمكانة الرفيعة فى عقول وقلوب النقاد والجماهير العريضة من متذوقى الأدب والفن فى العالم العربى .

لماذا كتب على الموسيقى العربية بصفة خاصة أن تظل أسيرة إمكاناتها الفنية المحدودة جماليا وتعبيريا؟.. أن تظل موسيقى السطر اللحنىّ الواحد دون أن تستفيد من الإنجازات البنائية التى حققتها الموسيقى الغربية الرفيعة حين استقرت فيها أصول التأليف الهارمونى والكونترابنطى (**تآلف النغمات وتقابلها**) على مدى القرون الخمسة الماضية؟ بينما تطور الأدب العربى ورسخت فيه أشكال أدبية مثل القصة القصيرة والرواية والمسرحية والشعر الحر . وكلها أشكال أدبية تدين فى نشأتها وتطورها إلى الحضارة الغربية . كما تأثرت الفنون التشكيلية العربية فى مجالات التصوير والنحت والحفر وغيرها بالاتجاهات والنظريات الفنية الغربية . فتحقق لكثيرمن الفنانين التشكيليين العرب بلوغ قمم فنية رفيعة ضارعت ما حققه المشاهير من فنانى الحضارة الغربية ومع ذلك ظلوا أوفياء لرؤاهم وهمومهم الذاتية والقومية. لماذا تحرم الموسيقى العربية (ويحرم معها- فى الحقيقة - سامعوها ومحبوها) من حق طبيعى أتيح لغيرها من الوان الفنون العربية. وهو حق التطور نحو مستوى أفضل تستطيع به أن تستوعب عن جدارة واستحقاق مشاعر وأفكار الإنسان العربى فى العقد الأخير من القرن العشرين وأحسب أن السبب فى ذلك يرجع أساسا إلى طبيعة الأداء الدرامى لفن الموسيقى ذاته. حيث تتزامن الأصوات والنغمات المتجاورة والمتصارعة ؛ إذ تسمع معا فى الزمن الواحد. ولايتشابه نشاط إبداعى آخر مع فن الموسيقى فى هذه الخاصية سوى الفنون التشكيلية حيث تتجاور وتتحاور فى المحيط البصرى الواحد لمتلقيها كل عناصر التعبير الدرامى من الخطوط والمساحات والألوان والكتل والفراغات ونحو ذلك ، غير أن مدلولات التجاور والتحاور المكانى فى الفنون التشكيلية أيسر فى التلقى كثيراً من مدلولات نظيرتها فى الموسيقى المركبة . فالخبرات البصرية العادية (كل ما تقع عليه أبصارنا) تستوعب دون عناء هذا التلاحم فى المجال البصرى الواحد بين العناصر المرئية المتباينة بصرف النظر عن تفاوت القدرة على إدراك العلاقات التشكيلية فيما بينها. وعلى عكس ذلك فإن الخبرات السمعية العادية تعجز عن إدراك أى مستوى من مستويات التعبير الدرامى فى الموسيقى

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

المركبة الرفيعة أما الفروق - بالنسبة الى الأداء الدرامى بين الموسيقى والفنون التشكيلية من ناحية وبين الفنون الكلامية من ناحية أخرى (الشعر والقصة والنصوص المسرحية والسينمائية وغير ذلك) فهى أبعد مدى بكثير إذ يعتمد الأداء الدرامى فى كل هذه الفنون ـ من منظور صوتى ـ على التتابع أو التوالى الزمنى للكلمات والجمل والمقاطع . فالحوار فى المسرحية مثلا ـ مهما بلغت دراميته - لا تتدخل فيه الكلمات على النحو الذى يقلل من وضوح صوتياتها ومعانيها. وإذا كانت العروض المسرحية أو السينمائية تشتمل على تداخل فى الزمن الواحد ما بين كلمات النصوص وماقد يصاحبها من الموسيقى التصويرية أو المؤثرات الصوتية فإن ذلك لايخلف نفس الأثر الذى يخلفه التداخل بين الألحان والأصوات فى الموسيقى المركبة فالكلمات ـ بوضوح معانيها ـ فى العرض المسرحى أو السينمائى تظل من الناحية الصوتية - سيدة الموقف بغير منازع ، ولا يعدو ما يصاحبها من الموسيقى ونحو ذلك أكثر من بطانة صوتية ماتزال على هامش المجال السمعى لأغلب المشاهدين ـ ولذلك فهؤلاء لايعانون أى توترات سمعية من جراء التداخل الصوتى في العروض المسرحية أو السينمائية من قبيل ما يعانون حين يستمعون إلى الموسيقى المركبة الرفيعة وموسيقى الآلات البحتة بصفة خاصة.

والحقيقة أن المستمع إلى هذه الموسيقى يحتاج إلى غير قليل من الصبر والمران لكى يدرك بعضاً من أسرارها البنائية وأساليبها التعبيرية التى تعتمد الحوار والصراع بين الألحان منهجاً أساسيا (إن هذه الموسيقى ليست فى متناول عامة الناس حتى فى بلادها) [1] بينما المشاهد للمسرحية مثلا ـ حتى لو كان من عامة الناس ـ فسوف يدرك جانبا من الحوار والصراع بين شخصياتها ويبدو هذا الحوار أو الصراع ـ فى المسرح والسينما بصفة خاصة ـ هو الأصل والأساس وليس أثرا من آثار التطور كما هو الحال فى فن الموسيقى .

إن المتلقى لجميع أنواع الفنون (فيما عدا الموسيقى) ـ لما أسلفت من الأسباب ـ يكون أكبر استعدادا لقبول مؤثراتها الصراعية (الدرامية) من استعداده لقبول نفس المؤثرات فيما لوجاءته من الموسيقى البحتة وحين تضاف الكلمة أو الحركة إلى هذه الموسيقى (فى الأوبرا والباليه) تكون فرصتها أفضل كثيرا فى الوصول إلى قطاع أعرض من الجماهير .

ولاشك أن الموسيقى الرفيعة قد عانت ـ حتى فى بلادها ـ من هذه الإشكالية الفنية، إذ فرضت عليها قيداً إضافياً ـ فوق ما هو مفروض على النماذج الرفيعة من كل الفنون ـ مما كان له آثاره السلبية على صراعها من أجل الوصول إلى الجماهير العريضة .

غير أنها وبرغم ذلك ـ قد حققت فى الغرب نجاحاً مرموقا، إذ انصار من عشاقها قطاعات عظيمة من المثقفين والطلبة.

فهل لنا أن نطمع فى نجاح مشابه ؟ أظن المسئولية تتحملها ـ بالدرجة الأولى ـ الحركة النقدية الفنية فى مصر .

٣ ـ المونوفونيه والبوليفونيه

وبناءً على تصوير العلاقة بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية على أنها امتداد للصراع التاريخى بين الشرق والغرب تصبح المونوفونيه صفة مرادفة لصفة الشرقية أو العربية فى الموسيقى بحيث لا يحق لنا أن نتصور موسيقى عربية أو شرقية دون أن تكون بالضرورة موسيقى مونوفونيه!!

وهو قول يدحضه التاريخ والحاضر معا. فلقد كانت المونوفونيه مرحلة تاريخية طويلة جدا فى تطور الموسيقى الغربية ذاتها. امتدت من العصر اليونانى إلى بدايات القرن التاسع، باستثناء نوع بدائى من البوليفونيه أشار إليه أفلاطون فى كتابه **(القوانين)** (وقد كان أقدم نوع من الموسيقى البوليفونيه سجله التاريخ فى الغرب هو ذلك النوع المعروف فى العصر الوسيط بالأورجانوم الذى مر بمراحل متعددة من التطور من تأليف موسيقى بسيط يتألف من سطرين لحنين إلى تأليف معقد متعدد الأصوات وذلك خلال الفترة الممتدة من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر) [٢]. ولم تزدهر البوليفونيه إلا فى القرن التاسع عشر. فى قداسات **«بالسترنيا»** العظيمة.

وفى الحقيقة لم يكن الطريق سهلاً أمام البوليفونيه منذ نشأتها المتواضعة فى بلاد اليونان ثم فى رحلة تطورها خلال العصر الوسيط والعصور التالية. فقد هاجمتها بعنف أصوات كثيرة لفلاسفة ولاهوتيين وموسيقيين وأدباء فها هو أفلاطون (ينصح المربين بتجنب التعقيد فى الأنغام والايقاعات على النحو الذى كان يشوه الموسيقى اليونانية فى جمالها وبساطتها) [٣] بل كان يعتقد (أن عزف سطرين لحنين مختلفين فى آن واحد - أو بطريقة شبه متقطعة - يعبر عن وجود مبادىء متعارضة تبعث فى النفس الاضطراب وتؤدى آخر الأمر إلى الانحلال الأخلاقى) [٤].

أما الكنيسة الكاثوليكية - فى أواخر العصر الوسيط وبداية عصر النهضة - فقد (شعرت بالقلق تجاه الموسيقى البوليفونيه نظرا إلى الاعتقاد السائد بين كثير من القادة المسيحيين بأن هذه الموسيقى تزعزع الإيمان) [٥]

وأعضاء جماعة **الكاميراتا** التى ظهرت فى فلورنسا فى أواخر القرن السادس عشر (**جيوفانى باردى ريئوتشينى وكورسى وجاليلى** وغيرهم) قد أخذوا على عاتقهم مهمة تحرير الموسيقى من البوليفونيه ونادوا بإحياء روح التراجيديا باليونانية الكلاسيكية والمثل العليا الأفلاطونية فى الموسيقى فى طابع غنائى رغم مستلزمات المسرح وضرورات الأحداث الدرامية وأنشأوا أسلوب التلاوة **«الريشيتا تيفو»** والذى يخلو تماما من أسلوب الكتابة الكونترابنطية وفى القرن الثامن عشر حمل **جان جاك روسو** حملة شديدة على الموسيقى البوليفونيه إذ قال فى رسالته عن الموسيقى الفرنسية (إن أى هارمونيا يمكن أن تبعثها عدة سطور، لكل منها لحنه الجميل، إذا ما أديت سويا، تنتهى إلى إزالة أى تأثير لهذه الألحان الجميلة) [٧].

وإذا كان هذا بعضا مما يقوله التاريخ عن المونوفونية والبوليفونيه فى موسيقى الغرب. فماذا عن حاضر هذه

الموسيقى؟ الحاضر يقول كما أشرت بأن الموسيقى المونوفونية فى بلاد الغرب لها وجودها الطاغى بين فئات الناس الأقل ثقافة.

خلاصة ما أرجو التأكيد عليه هنا. هو أن الصراع بين المونوفونيه والبوليفونيه أو الكونترابنطية ليس صراعا بين شرق وغرب وأنما هو - بالدرجة الأولى - صراع فكرى بين مستويين من الإبداع الموسيقى نشأ فى الغرب قبل الشرق واستمر على مدى قرون طويلة.

٤ - ربع المقام والموسيقى العربية

ويتصل مباشرة بقضية المونوفونيه والكونترابنطية فى الموسيقى . الحديث المتكرر عن (ربع المقام) باعتباره من المعالم الرئيسية لبنية اللحن فى الموسيقى العربية بما يتعارض مع إمكانية تأليفها على الأصول الهارمونية والكونترابنطية كما يحول دون استفادتها من الامكانيات الكبيرة للأوركسترا السيمفونى.

وتجاوزاً لجدل طويل وسقيم دار منذ انعقاد أول مؤتمر دولى للموسيقى العربية فى القاهرة عام ١٩٣٢ ومازال دائراً حتى الآن، حول مدى إمكانية إدخال الهارمونية والبوليفونية على المقامات العربية التى تحتوى على أرباع المسافات. أود لو أعدنا طرح الموضوع على نحو آخر :

هل نحن مقتنعون - أولاً - بأهمية إدخال الهارمونية والبوليفونية على الموسيقى العربية؟ إذا كانت الإجابة (بنعم) لأننا نراهما - بحق - أسلوبا أوحد يكفل لموسيقانا ما نبغيه لها من الكمال الفكرى والعاطفى والجمالى، فلابد وأن يدفعنا هذا الاقتناع إلى التضحية بكل ما يحول دون إدخال الهارمونية والبوليفونية على موسيقانا حتى لو كان (ربع المقام) المقدس ذاته. أو يدفعنا - فى حالة ثانية - إلى البحث عن حلول فنية أو أسلوب خاص يتيح لنا أن نجمع مابين الهارمونية والبوليفونيه من ناحية ومقامات ربع الصوت العربية من ناحية أخرى.

ولكننا - في الحالتين - لن نضحى مطلقا بما نعتقد أنه الطريق إلى ارتقاء موسيقانا.

أما إذا كنا غير مقتنعين إبتداءً بأهمية الهارمونية والبوليفونية لموسيقانا فلا داعى للحديث عنهما أصلاً. وهنيئاً لنا بربع المقام أو ثلاثة أرباعه! ولتبق الموسيقى العربية على حالها !

إن القضية - فى تقديرى قضية فكرية فلسفية أكثر من كونها قضية فنية موسيقية بحتة.

وقبل أن - أنهى هذا الجزء من المقال . أود أن أشير إلى ملاحظتين هامتين:

الأولى لأستاذنا الدكتور/ **حسين فوزى** من كتابه الصغير البديع «الموسيقى السمفونية» يتحدث فيها عما أسماه حساب الكسب والخسارة الناتج عن تبسيط السلالم الموسيقية الغربية. وتخليها عن المقامات التى تحتوي على أرباع المسافات. يقول الدكتور / **حسين فوزى** (كسبت الموسيقى أولا وسيلة التنقل بين الديوانين ومقامات الديوانين بسهولة نسبية. وهذا يساعد على التصوير الوجدانى ويجعل المقطوعة الواحدة تتمشى بين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مختلف المقامات وفى هذا إفساح كبير لمجال التعبير. فإذا تنبهنا إلى أن تبسيط المقامات مهد الطريق للتركيبات الهارمونية المتعددة وحصر قواعد التأليف الكونترابنطى فى حدود معقولة. أمكننا أن نفهم أن ما خسرته الموسيقى من ثروة فى المقامات . كسبته فى مجال التعبير الميلودى عن طريق التحوير وضاعفت كسبها فى مجال الإنشاء والتأليف عن طريق (الهارمونية والكونترابنط) (٨)

الملاحظة الثانية من بحث الأستاذ/ **فرج عبد الرازق العنترى** فيما إذا كان ربع المقام من مصدر عربى جاهلى كما قال المستشرق **هنرى جورج فارمر**، أو أنه من مصدر فرعونى كما يدعى آخرون، أم أنه لا من هذا أو ذاك. وقد انتهى فيه إلى أن منشأ ربع المقام هو الموسيقى الاغريقية القديمة كما تؤكد ذلك المراجع الموسيقية العلمية وتأتى بالأدلة التاريخية المدونة(٩).

٥ ـ ابن سينا وتعدد الأصوات

أنقل هذا من كتاب (**الموسيقى للجميع**) للأستاذ/ **عزيز الشوان** بعضا مما ذكره عن البحوث الموسيقية للعالم والفيلسوف العربى العظيم ابن سينا (٣٧٠هـ ـ ٤٢٨هـ).

يقول الأستاذ / **عزيز الشوان** : (اتجه ابن سينا فى بحوثه الموسيقية إلى الجانب العلمى البحت متحللا من أوهام الاعتقادات وضروب الخيال كارتباط الموسيقى بالفلك وبالأجرام السماوية على نحو ما كان يضع العلماء فى العصور الوسطى أمثال **الكندى** واخوان **الصفا** وغيرهم وكانت معالجة **ابن سينا** للموضوعات الموسيقية تتصف بالدقة والعمق وتقوم على أساس الرياضيات والعلوم الطبيعية إذ يقول (فالموسيقى علم رياضى يبحث فى أحوال النغم من حيث التآلف والتنافر وأحوال الأزمنة المتخللة.. بينها).

وقد اتخذ فى كتابته عن (**تعدد الأصوات**) عنوان محاسن اللحن وجعل منها صنفين.

الأول : ما يخص محاسن اللحن فى سير النغم مثل الترعيد والإبدال والتضعيف والتوصيل.

والثانى : ما يخص النغمات التى تصاحب اللحن الأصلى وهى أربعة أنواع التمزيج والتشقيق والتركيب والتضعيف

وقد كان ابن سينا هو أول من التفت إلى وجود تعدد الأصوات التى تصدر فى آن واحد فى موسيقى المدنيات القديمة مثل المزمار المزدوج فى مصر الفرعونية والأولوس عند الإغريق ....

وقد اتفق العالم العربى مع زملائه من الغرب فى القرن العاشر الميلادى على أن خير مزج بين صوتين هو ما يجمع بين الأساس وجوابه أو خامسته أو رابعته..) (١٠) .

أليس مثيرا للتأمل أن ما يربط **ابن سينا** العربى العظيم بالموسيقى الغربية الرفيعة ـ التى تطورت من أواخر القرن التاسع الميلادى فى اتجاه البوليفونية ـ أوثق بكثير جداً مما يربطه بموسيقانا العربية الحالية!!

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

٦ ـ **سيد درويش ومحمد عبد الوهاب**

لايستطيع أحد أن يتجاهل محاولتين بارزتين على طريق تطوير الموسيقى العربية المصرية.

المحاولة الأولى للفنان المصرى الأصيل **سيد درويش** خلال الربع الأول من القرن الحالى.

أما الثانية فصاحبها الفنان عظيم الموهبة **محمد عبد الوهاب** على مدى السبعين سنة الماضية.

في المحاولة الأولى نجح **سيد درويش** نجاحاً باهراً في إبداع ألحان مصرية تتغنى بأفراح الشعب وأحزانه، لا أثر فيها للطابع التركى السائد وقتذاك. أو الميوعة. والتذلل للحكام من قبيل **مادنس** الكثير من أغانى سابقيه ومعاصريه.

ثم كان إسهامه الثانى ـ الأكثر تطوراً ـ فى اهتمامه البالغ بالمسرح الغنائى وقد مات الرجل وهو يتطلع إلى دراسة الموسيقى والأوبرا الإيطالية بصفة خاصة.

أما **محمد عبد الوهاب**، مستودع الألحان الجميلة الذى لم ينضب إلا بوفاته فقد كانت ألحانه أكثر عاطفية دون تهالك. وأعلى أناقة دون تكلف . كما كانت أوركستراه أكثر تعبيرا وبريقاً بحكم تعليمه الموسيقى وتعاونه مع الموزعين الموسيقيين الدارسين

لكنه ـ فيما أتصور ـ كان صادقاً مع نفسه ومع موسيقاه العربية الميلودية وذكيا بما يكفى فلم يبد اهتماما كبيرا بالتأليف للمسرح الغنائى إذ أدرك بأن ذلك ليس مجاله، ولم يشأ أن يحمّل الموسيقى العربية الحالية بأكثر مما تحتمل خلاصة القول هنا :

أن محاولتى **سيد درويش ومحمد عبد الوهاب** ـ على ما بينهما من خلافات ـ قد هدفتا إلى تطوير اللحن **(المفرد)** فى الموسيقى العربية بحيث يكون أكثر أصالة وأصدق تعبيرا ، وأكثر جمالا دون أن يصل التطوير ـ حتى فى محاولات **سيد درويش** المسرحية ـ إلى خلق موسيقى عربية ذات تركيبات فنية عالية على أسس هارمونية وكونترابنطية.

٧ ـ **الموسيقى السيمفونية فى مصر**

وأخيرا لا أجد ختاما لمقالى أفضل من تحية تقدير أقدمها لأجيال من الموسيقيين المصريين الشجعان. صبروا وثابروا. ولم تهن عزيمتهم فى مواجهة ما تعرضوا له من التجاهل والإنكار. واستطاعوا بفضل ذلك أن يخلقوا موسيقى عربية مختلفة تماما ، تستمد روحها من الحياة العربية بنفس القدر الذى تستفيد به من إنجازات الموسيقى الغربية الرفيعة لاسيما النوع القومى منها . وأيا كانت مآخذ النقاد على إبداعاتهم، فحسبهم أنهم أصحاب المحاولة الحقيقية من أجل تطوير الموسيقى العربية. ويشفع لهم أنهم قد حرموا من تفاعل خصيب بين أعمالهم من ناحية. وحركة نقدية موسيقية واعية، وجمهور عريض ذواقة للموسيقى الجيدة، من ناحية أخرى .

تحيه تقدير لأجيالهم الثلاثة : **يوسف جريس وأبو بكر خيرت** من **جيل الرواد** و**عزيز الشوان وجمال عبد الرحيم** و**حليم الضبع** و**رفعت جرانة وسيد عوض** من جـــيل الوسط **وراجـح داود وأحمد الصعيدى** و **مونا غنيم** من جيل الشباب .

هوامش المقال

(١) حسين فوزى : الموسيقى السمفونية ، ص ١٥ ، دار المعارف سنة ١٩٦٥

(٢) جوليوس بورتنوى : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ص ١٢٥، ترجمة د. فؤاد زكريا الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٢٤.

(٤) المرجع السابق : ص ١٢٦ .

(٥) المرجع السابق : ص ١٢٧.

(٦) انظر المرجع السابق من ص ١٨٤ إلى ص ١٨٦ وكذلك انظر فى كتاب «الموسيقى فى الحضارة الغربية - ص ٣٩ ، ص ٤٠ ترجمة د. أحمد حمدى محمود.

(٧) جوليوس بورتنوى : الفيلسوف وفن الموسيقى ص ٢٢ ترجمة د. فؤاد زكريا (الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

(٨) د. حسين فوزى : الموسيقى السيمفونية ص ٢٤ ، ص ٢٢ ، دار المعارف سنة ١٩٦٥.

(٩) قرأت هذا البحث لأول مرة فى الجزء الأول من كتاب «هذه هى الموسيقى» للأستاذ / فرج العنترى ثم قرأت ملخصا له أورده الأستاذ / عزيز الشوان فى كتابه الموسيقى للجميع .

(١٠) عزيز الشوان : الموسيقى للجميع من ص ٦٤ إلى ص ٦٦ (الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصائد

- العصافير تهجر حنجرتى

وتروح

العصافير

منصوبةٌ فى المدى

كالنقوشِ

وغامضةٌ

كالأحاجى على صِفحة الروحِ

ما عاد غير الصّدى

لم يعد

غير قلبى الذى يمتلى بالرّدى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(كان ممتلئاً بالأغانى كأنية الوردِ . . كان)
غير أن العصافير تفلت من شفتى
. والأمان استبان

● أنا واقفٌ
والبلاد تشبُّ إلى جانبى مثل أنثى
انظرى
هذه رقصةٌ أم زلازل
أنا راحل
والبلاد ترافقنى مثل ظلى
أنا صائد
وهى صقرى
أنا صائد وهى صيدى
أنا رجل
وهى لى شهوةٌ
وامرأة

● عندما اغتاله الحزن
كنت مَعَهْ
عندما فاجأته النبوءةُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كنت مَعَهْ

المدى

كان شباكنا

حين جاءت لتخلعه الزوبعهْ

ورأيت الحصان السماوىَّ ينزلُ

مثل الشهابِ

فلما امتطاهُ

ركبت مَعَهْ

- يا سيد بدنى

دعنى

أتوجس أن تسقط كالجمرة فى وبرى المنقوشِ

ودعنى

أتحول بالنار امرأةً

ويصير لنهدى شكل ال ج

النقطة توت برىٍّ

والسرَّة ن

جسدى لا يفتح إلا للمنذورين

ومن يفتحه

ليمْ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● قابلت الدمعة

فى منتصف السكة بين فمى والوردةِ

هذا جسد امرأةٍ

ممدودٌ كالنخلةِ

مثقلةٍ بالعشق وبالنومِ

وتسمح لى

أن أقضم نهديها

أن توغل في التفاحة أسنانُ العاشق

إنى مهتاجٌ

كطيور جارحةٍ

ممتلىءٌ بالشهوة

مكسوٌّ برخام الورع

● أنا من آخر نسل الرهبان

وأول نسل الماء

كنا نتلوى بالعشق

وكان الله يزيح النعيم قليلاً ويرانا

يبتسم ويغمز لملائكة العرشِ

أنا أصطنع العشق

وأختم فوق قلوب المعشوقين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلماذا تصعد أغنيةٌ

من قلب امرأةٍ

آه

لو امتلكتنى فقدتنى

وإن هجرتنى

قتلتنى

● كنتُ والموت

طفلين فى غابة الوقتِ

نلهو

ونكمنُ للعاشقين

كنت أفرحُ

حين أرى الحب يومىءُ بين الشفاهْ

وأغتمُّ

حين أراه يراهْ

فأخطف أنشوطة الموتِ منه

ونجرى

إلى أن نكلَّ

ونسقط فى العشبِ

كالفرسينْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● كان يفرح بالصيد

ينصب فخّاً ويهمس منتظراً

سيجيء

الغراب الذى يشبه (الخال) سوف يجيء

كان مستلقياً تحت شمس الشتاء

يفكر أن عيون الغراب بها كل شيءْ

القباب البعيدة والبحرُ

أين يروح القطارُ

ومن أين تأتى الزلازلُ

أى يد فى الخفاء

تجرّ السحابات من ذيلهنَّ

ومن أين تأخذ هذى الفراشات ألوانهنَّ

يفكر أن عيون الغراب بها كل شيءْ

كان مستلقياً تحت شمس الشتاء

ويفرك كفيه منتظراً

أن يجيء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شمبارة الميمونة *

قلتُ لاشيء ، لاميراث هناك ، هكذا ، بهدوء عاش أبى ، بهدوء مات ، دموع حمقاء ، ذرفوها وهم يختلسون النظر إلى النساء ، أنتَ تعرف طقوس هذا البيت ، الموت فرصة ذهبية للتحرش والرهبه والبكاء الملوث بالزنا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السبت ، وبعضهم يقول الخميس ، وربما الجمعة ، لا أحد يتذكر اليوم الذى مات فيه أبى ، يتذكرون الفخذ الفضى الذى رشقوه لهفة وجوعاً ، والنهود التى تلصص اليها (مهدى) الجدع المصرى الذى بكى ثلاث ساعات من أجل دينارين وعشاء فقير !

ماذا كنا سنفعل دون ذاك (الجدع) الذى أنقذنا من عار الصمت وبكى نيابة عنا؟ كان يردد كلاماً غريباً ، أتذكر أننى ـ أنا نفسى ـ كنت قد نطقتُ به ذات يوم ، فى مكان ما فى قرية ، أو زقاق ، أو بيت طينى :

أولها فلاح

والتانية مش مرتاح

يمكن تاريخنا غلط

والتالتة راح اللى راح (١)

أنا على يقين ، بأننى قلت كلاماً كهذا ، ربما في ليلة ماطرة ، ربما في بستان صغير ، على قنطرة أو في زورق خشبي ، لم أ تمكن مرة من ذاكرتي ، أحس بشيء ناقص هناك ، في شريان مقطوع أو في وريد تائه ، لاأتذكر أى شىء عن ثلاثة أرباع حياتي ، ربما تهشم النخاع في حلم طافر ربما فى زنزانة من الكوابيس، ربما في ماخور من حماقات الماضي (يارب) هاهى جثة أبي تمضي الى مثواها ، وحده، أبي من أخبرني: أنني ذات عام من سنوات صباي ، كنت وليت وجهي الى القاهرة ولم أكن يومها سوى صبي في الثالثة عشرة ، ليس غير شهر واحد ، لا أتذكر منه غير ضباب كثيف يلفّ ذاك الصبى وهو يقطع الجسور والشوارع والأزقة ، حتى ضاع ـ كما قال أبى ـ سبعة أيام فى مكان غامض بعيد ، سألوه ألف مرة : أين كنت يا مصطفى ؟ ولم يتذكر أبداً .

لم أتذكر أى شىء ، نباح كلاب ، تأتى من بعيد ، طحين وتنور وخبز ، وعجوز عليها رائحة الخشب المحروق ، أجل ، هناك من قال لى ، وهو يشاركنى العشاء :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زهقت كلاب المندرة

ملّت نباح

وعيال بتاكل عمرها

مع لقمة حاف

وعجول سمينة بتلتهم

أيام عجاف (٢)

سبعة أيام ، مع من ؟ لا أدرى لكنه أنقذنى ـ هكذا أراه من خلف ضباب كثيف ـ يوم أعادنى إلى أبى ، ثم اختفى ، لم أفطن إلى ملامحه ، كيف كانت ؟ لم أسأل عن اسمه ، لم يسألنى ، كل شىء ينسكب عن رأسى مرة واحدة ، يسقط كما الحليب فى ساقية مسكونة بالضفادع والحشيش .

زهقت كلاب المندرة

ملّت نباح

هذا (الجدع) المصرى ، يردها ويبكى ، أنظر إلى عينيه ، لا دموع هناك ، أعطيته دينارين ، لم يرفع أصابعه عن عينيه أكثر من لحظة لاتكفى أن أراه (أريد أن أراه) ثمة فى جزء أو زاوية أو نبض من قلبى ، من يقول لى : إننى قلتُ ، وربما سمعتُ كلاماً كهذا ، فى يوم ماطر أو ليلة بلا نجوم ، فى مكان هو بين (الغويط) أو (الغيط) أو (الغطيط) ولكن ، ثمة طاووس ، أو ديك ، ربما بقرة ، رائحة مازلتُ أشمّها رغم السنوات الطوال التى مرت ، إبريق شاى ، وموال حصاد ، ومخاض عسير أبكانى ، على من ؟؟ سبحان الله كيف تذكرتُ الغموس و (فى صحتك ، نخب انتحار الشرف) !

خمسة رجال ، وحشيش ، وخمر ، وضحك هستيرى على (عبيط) القرية ، هل ترانى كنت فى قرية ، أم خيمة ، أم بيوت من الدخان؟ فى المحكمة ، أضحكنى القاضى «من يتقاسم الميراث معك؟» ، أخبرته عن سفن فى البحر ، حقائب ذهب مختومة بالشمع الأحمر ، نساء فى وهج الشمس ومنه وأنا وحدى ، لا شريك لى فى ميراث أبى ، هوليوود أنجبتْ مئات الممثلين والداعرين ، يومها ، وأنا فى حضرة القاضى يقول :

ـ أنا لا أُحب الممثلين ، من نوعك أنت ، هيا اخبرنى بسرعة ، من يتقاسم الميراث معك ؟

نسيتُ طفولتى ، وثلاثة أرباع السنوات التى عشتها ، ذلك يعنى أن هناك ثلاثين سنة لا أعرف عنها سوى العراء ، وحرية الرأس ، رجل اسمه **هتلر** ، أتذكر تماماً أن **(مارلين مونرو)** كانت قد انتحرت ، وأن ذاك الضباب الذى أزاحنى عن أبى ، كان قد رمانى تحت سقف من شجر التفاح ، ربما شجر الرمان ، كلا ، هناك الكثير من القطن ، حصدوه وأنا أحدّق فى الظهور المكسورة ، أطفال ونساء ، نهار واحد بقروش عشرة ، هل ترانى دخلتُ بينهم؟ نعم ، كنتُ هناك بين زهور القطن الشرسة ، أقطع وأقطف وأجمع القطن فى كيس عميق من قماش خشن .. مازال عندى ، فى بيتى وذاكرتى المخنوقة ، عشرة قروش لا أتذكر من أعطاها لى وهو يقول : حلال عليك ياواد .

طوفان من النفايات ، صراخ ، ودرب طينى ينتهى إلى بيت عتيق ، رجل يدخن (الجوزة) لا يدرى بما جرى ، وأنا ، قرب تلّ من الفضلات ورائحة الجميز المحروق لا أفهم كيف جئتُ إلى (هنا) والذين

أراهم ، لا يعلمون أى شيء عنى ، سوى أننى (عراقى) جاءهم عبر ضباب كثيف وليلة ماطرة ، أتذكر ، ربما ، أن المكان الذى كنت فيه عليه اشارة من خشب محفور ، تقول : **شمبارة الميمونة** .

كيف؟ متى؟ لا أدرى ، هجومٌ من قرية قريبة ، وعمدة الميمونة يحكي عن (فضائح) الجيران :

ـ خلاص ، احنا لازم نعمل زى أجدادنا ونضرب فى العظم ، دول ناس ماحدش عارف أصلهم ولازم نرتاح منهم .

كنت يومها فى حضرة **(العمدة)** أفكر فى أبى ، ماذا حلّ به وسط القاهرة ؟ رمونى وحدى (بره الغيط) أسمعهم يقولون عنى :

ـ ده لازم يمشى ، احنا مش ناقصين .

وفى تلك الساعة ، استيقظ إبليس داعر فى جمجمتى وراح يسألنى : كيف ومن جاء بكَ إلى **شمبارة الميمونة** ؟ اهرب ، أنتَ لا تعرف مع من أنت ، وعليك أن تهرب ..

واللّه ، ياسيدى القاضى ، أنا لا ميراث لى من أبى سوى المشاكل ،أخبرتك أنه تزوج ثلاث مرات ، وحدها زوجته الثالثة مازالت على قيد الحياة ، هى (أمى) وأنا ابنها الوحيد ، جنسيتى كما ترى (عراقى) من لحم ودم وحروب ، وأبى فقير جداً ، لا شأن له بما أخبرتنى به ، بل ، أرجوك أن تعذرنى يا سيدى القاضى ، اذا ما قلت لكم أن أبى لا يملك من حطام الدنيا سوى راتبه الضئيل ، حتى أننى لا أفكر فى **(القسام الشرعى)** ولا فى التقاعد المضحك الذى أورثه لى ، والذين خدعوك ـ معذرة ـ لا نعرفهم ولا ندرى أى شيء عنهم ، ذلك أن أبى لم يسافر إلى (مصر) سوى مرة واحدة فقط ، ومن غير المعقول أنه تزوج من امرأة (مصرية) خلال شهر واحد ، سيما وأنه قطع الوقت كله فى البحث عنى .

ـ وأين اختفيت ليبحث عنك ، كما تقول ؟

سيدى القاضى ، ليس من نهاية لتلك القصة ، ولا أفهم أى شيء عن بدايتها ، هكذا فجأة ، كنت قد اختفيت ، وفجأة ، واللّه ، كنت قد رجعت اليه ، أعرف أنكَ لا تصدقنى ، أنا نفسى لا أصدق ماجرى ، ومن المستحيل أن تعثر على دليل فى ذاكرتى ، أنا رجل بلا ذاكرة ، أرجوك أن تساعدنى ياسيدى الموقر، فقد أرهقنى هذا النسيان وصار يطاردنى ويرفض أن يتركنى أبداً .

لكن القاضى مازال يرفض أقوالى ، ثلاث ساعات ومهدى (الجدع) يتلصص إلى ذاك الفخذ الفضى المشع الذى أغفلته (صبرية) ويرفض أن يمنع عينيه عن النهود الكبيرة التى برزت من وراء الثياب، جاء من خلف البحار والصحراء ، ينتهك الموت الذى نحن فيه ويبكى بحماقة سعرها عشاء فقير وهو يذرف الدموع على رجل لا يعرفه ، أنقذنا بصوته المبحوح من عار الصمت الذى كنا فيه ، نسمعه يغنى ربما كان يبكى ، ربما كان يسخر منا :

أولها هات بوسه

والتانيه جاك حوسه

والتالتة نلت الأمل

يا زارع الكوسه (٣)

ولعل أغرب ماجرى ، أننا بكينا فعلاً ، على أغنية تشبه النحيب ، وصار علينا أن نصدق ـ ذات لحظة عابرة ـ أننا نبكى هذا الرجل الذى مات ، والذى يسمونه أبى .

فى واحد من ميادين (القاهرة) أتذكر أن أبى راح يغازل فتاة فى العشرين أخذت منه ثلاث علب (روثمان) وعشرة جنيهات ، وجاءته مرة ثانية ، دخلت معه غرفة النوم وأنا أتلصص عليهما من ثقب المفتاح ، رأيتُ أبى أضخم مما كان ، ولم أعثر عليها ، فقد اختفت بين ضلوع أبى ولحمه وسيقانه ولهاثه الذى أيقظ احساسى بالخوف .

هل ترانى هربتُ فى تلك الساعة؟ ماذا فعلت ، وقد رمانى أبى إلى الشارع «اذهب يامصطفى إلى السينما ، انها قريبة من هنا» ومضيت ، لا أتذكر شكل المكان ، فى يدى خمسة جنيهات وفى رأسى أخطبوط من لحم ولهاث وعراك وضحك مخبول وضباب ، لا شىء فى ذاكرتى سوى نوافذ مغلقة ، وأب مغلق ، وأبواب كثيرة ، وأغان لم أكن أفهم أى شىء منها :

زحمة يا دنيا زحمة

زحمة وتاهوا الحبايب

زحمة ولافيهش رحمة

دنيا وفيها العجايب

وقحٌ هو المساء ، وقح فعلاً ، أعصابى تغرق فى نار لا أفهم كيف تحرقنى وليس من لهيب أراه ؟ ثلاث عشرة سنة فقط ، تائهة فى لغز أكبر من جسدى ، أين اختفى جسد البنت المصرية؟ لماذا رأيتُ أبى عارياً يتحرك بقوة على فراش وحشى ؟ من أين جاء ذاك الصوت الهستيرى المجنون الذى يردد هلعاً :

ـ كده كفايه ياراجل يا متوحش ، كده كفايه يا حجر .

هل ذهبتُ حينها إلى السينما ، كما أراد أبى ؟ كيف أفسر تلك المجازر البشعة التى رأيت ؟ رجل مقطوع اليدين ، رصاص كما المطر ، زنوج ، سراديب ، سلاسل ملطخة بالدم ، جدران كالحة ، طفل ممسوخ ، طائرة تسقط وتحترق ، أجل ، أتذكر أننى رأيتُ هذا كله ، وهو لايمكن أن يأتى هكذا مرة واحدة ، لابد أننى مضيت إلى السينما وجلستُ هناك قبالة الشاشة .. ولكن ، أين ترانى وليتُ وجهى بعد ذاك المساء الصخرى العابس؟

ARCHIVE

منذ طفولتى ، لا أُفرق بين ربيع وشتاء ، ولا بين خريف وصيف ، بالنسبة لى ، هذا يشبه ذاك ، فى الربيع أرى المطر ، وكذلك فى الشتاء ، فى الخريف تسقط أوراق الشجر وفى الصيف أيضاً ، هل كنت على حق ـ مع نفسى ـ يوم نسيت فى أى المواسم سافرنا إلى هناك ؟

أرى عن بُعد ، أن السماء كانت تمطر فى (**شمبارة الميمونة**) لكنناخرجنا من بغداد بثياب خفيفة، هل ترانا أمضينا ثلاثين يوماً هناك؟ غياب ، وذكريات ، وخيالات بلا حدود ، طعم الفول والبصارة ، رائحة الطعمية والملوخية داما فى فمى أكثر من طعم طفولتى ورائحة صباى ، مشيتُ على أرض تشبه أمواج البحر ، انزلقتُ عشرات المرات حتى استقام الطريق فى رأسى ، ثم تعلّمتْ سيقانى كيف تمشى على أمواج الطين ، فكيف أُفسر كل ذلك فى شهر واحد ؟!

هكذا أرى أن لا يقين هناك ، كل شيد فى ذاكرتى تمزق ، ولم أعد أتمكن من جمعه بين أصابعى أبداً ، أجل ، ياسيدى القاضى ، أنا وحيد أُمى وأبى ، ليس من أحد يقاسمنى ثروة هذا الرجل الذى

أهملنى فى أرض مصر من أجل ساعة من المتعة ، أخبرتكَ ـ بارك اللّه فيك ـ أن لا ميراث منه سوى السفر الذى علّمنى عليه وصَار أول أمراضى ، لا شىء بعد موته ، لا أموال ولا بيوت ولا أسرار ، بل ، كان مفضوحاً لا يكتم فى قلبه أى شىء .. مرة ، أوقع واحدة من بنات المحلة فى حبه ، أعطاها الكثير عساها تسقط بين فخذيه ، ما أن دخلتْ ، حتى راح يحكى عن (نضاله) معها ، عن الشبق الذى احتواها فى (حضرته) حلم مفلس ، لسعة غباء ، انتهت إلى رماد ، أحرقت البنت نفسها بكمية من النفط تكفى لحرق عشيرة ، لكنها ، لم تحرق معها غباوات التباهى التى سيطرت عليه طوال حياته ، أى ميراث يأتى ـ ياسيدى القاضى ـ من رجل قاتل ؟

أسمع ما يشبه الهمس ، برد ورخام ، ومهدى ، ذاك الجدع العيّاط يبكى نيابة عن العشيرة كلها ، ليس من صدى لصوته ، يدخل ـ هكذا ـ كما اللصوص ، يسرق الحنين والدموع منا ، ينوح مثل كلب سكران :

ياموزع الكسوة على جلد الفقير

هات الشتا على قد بطاطينى

ويامين يغطينى (٤)

أنا الذى قلتُ هذا ، على قنطرة ، أو على حمار من حمير الميمونة ، فى يوم ماطر ، أو تحت سقف ملوث بالدخان ، أتذكر (الجوزة) والحشيشة التى (يشفطها) ممدوح (من هو ممدوح؟) هناك شيخ فى السبعين ، كان اسمه ممدوح ، ينادينى (ولدى) فى كل خطوة وفى كل شبر من **شمبارة الميمونة** ، وحده الذى أخبرته عن أبى ، كيف رمانى عن عرش لذته ، وكيف أسقطنى فى لجة بحر عميق لا أعرف أين سأنتهى ولا كيف أعود ، أجل ، هناك فى (الميمونة) رجل اسمه ممدوح يشفط الجوزة ويشرب الحليب كما الصغار ، وحده الذى أخبرته بما جري، وحده الذى بكى على طفولتي، وحده الذي أعادني فوق زحام القاهرة وأرشدنى الى أبى، فكيف تراك يا سيدي القاضي تسأل عن وريث سواي؟ ومن تري يهمه أن يكون ابن ذاك الرجل الذى طردنى فى الغربة لئلا يتعكر مزاجه مع النساء؟ أنا يا حضرة القاضى المبجل، أتبرع أمامك بالميراث كله، ولن أعترض أبداً ـ يشهد الله ـ اذا ما كشفتم عن كنوز

أو قصور أو غرائب تسمى باسمه، أتبرع وأختم على ورق أبيض: أننى لا أريد شيئاً من كنوزه وقصوره وغرائبه ، وأنا واللّه لا أريد أى شئ ، سوى أن يخبرنى أى واحد من أهلى، أو من عشيرتى، أو من أقرانى، أو من يعرفنى، كيف كنت أقول ذاك الكلام الغريب البعيد عنى قبل أن ينطق به هذا الجدع المصرى؟ ؟ وكيف، من دون بقاع الدنيا كلها ، يقول أنه جاء من : **شمبارة الميمونة** ؟

كنت أختلس النظر إلى النساء ، لا دموع أذرفها ، ولا ميراث لى ، فخذ فضى تحت عينى ، لا أعرف اليوم الذى مات فيه أبى ، هبطتْ ذاكرتى ولم أعد أفهم السّر الذى أرغمنى ـ فجأة ـ على النواح ، ولماذا رحتُ أهمس بينى وبين نفسى :

أولها فلاح

والتانية مش مرتاح

يمكن تاريخنا غلط

والتالته راح اللى راح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذاك ميراثى ، أبكى ثلاث ساعات من أجل دينارين وعشاء فقير ، وفى الليل أحتسى خمرتى وجنونى فى صحة انتحار الماضى ، أُغنى قرب ساقية مسكونة بالحشيش والضفادع أسال كل من يمر قربى عمن مات اليوم ، ثم أمضى إليه ، لا أحد ينافسنى على البكاء وليس من أحد أسرع منى إذا جاء العشاء و . . . . . أختلس الحنين ، والدموع ، والنساء ، وحدى ، أنا الجدع العيّاط الذى جاء من **شمبارة الميمونة** ولن يعود اليها ، أبداً .

هنا ، ميراثى .

* شمبارة الميمونة " قرية فى صعيد مصر .
(١) شعر أمين حداد
(٢) شعر سعيد سلام
(٣) شعر أمين حداد
(٤) شعر سمير ذكى

جون بيرجر*   ترجمة : خليل كلفت

دفاعا عن أعمال بيكاسو الأخيرة

يظل پيكاسو؛ شأنه فى ذلك شأن عباقرة الفن عبر التاريخ؛ مثار جدل حى دائم حول أعماله الملهمة بمراحلها المختلفة وتنوعها الخصب، وقد أثار المعرض الذى أقيم أخيرا لبعض أعمال الفنان الراحل المتأخرة جدلا نظريا واسعا بين أوساط نقاد الفن فى أوروبا، ونلتقى فى الصفحات التالية بوجهتى نظر تمثلان جانبا مهما من هذا الجدل النظرى؛ ففى أولاهما يعرض الناقد والمفكر الإنجليزى **جون بيرجر** لأهم الأبعاد السيكولوجية والاجتماعية والاقتصادية التى تنطوى عليها الإحالات الجنسية فى أعمال پيكاسو الأخيرة. أما فى الثانية فنجد محاولة جادة لوضع مقالة **جون بيرجر** فى إطارها الثقافى الأعم، الذى يأخذ فى الاعتبار الرأى والرأى المضاد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيطرتْ على الفترة الأخيرة من حياة پيكاســـو وكمصور تيمة الجنس. ومن الأعمال المائتين المعروضة فى معـرض تيت هذا الصيـف، تعرض ثلاثة أرباعهـا النساء أو الذكور والإناث من خلال ملاحظتهم أو تخيلّهم ككائنات جنسية. وعندما أفكر فى هذه الفترة الأخيرة لـپابلو پيكاسو تخطر ببالى أبيات كتبها الشاعر الآيرلندى العظيم **و .ب . ييتس**، فى شيخوخته:

أنت تحسب شنيعاً لشيخوختى

أن يلازمها الشبق والهياج

---

* عن مجلة «انترناشيونال سوشاليزم» الفصيلة البريطانية وفى المقدمة تعريف كاف بجون بيرجر وبطبيعة إنتاجه وإشكالياته وأصدائه (المترجم).

ولم يكونوا مزعجين للغاية عندما كنتُ شابا

وهل لدىّ شىء آخر يدفعنى إلى الغناء؟

لكن، لماذا يتلاءم مثل هذا الهاجس إلى هذا الحدّ مع أداة التصوير؟ لماذا يجعله التصوير بليغاً إلى هذا الحد؟

قبل أن نحاول الإجابة، دعنا نمهد السبيل قليلاً. والواقع أن التحليل الفرويدى ـ مهما كان ما يمكن أن يقدمه فى أحوال أخرى ـ لا يقدم كبير عون هنا، لأنه معنىّ قبل كل شىء بالرمزية واللاوعى. بينما السؤال الذى أطرحه يخاطب ما هو جسدى مباشرة وواعٍ بجلاء.

كما أن فلاسفة الفحش ـ مثل **باتاى** Bataille الشهير ـ لا يقدمون الكثير، فيما أحسب، لأنهم مرة أخرى لكن بطريقة مختلفة أدبيون وسيكلوچيون أكثر مما يقتضى الأمر. وعلينا أن نفكر بكل بساطة فى لون الأجساد وتعبيرها.

وأولى الصور التى جرى تصويرها على الإطلاق عرضت أجساد الحيوانات. ومنذ ذلك الحين، تعرض أغلب اللوحات فى العالم أجساداً من نوع أو آخر. وهذا لا يعنى التقليل من شأن المنظر الطبيعى أو الأنواع

الأخرى؛ كما أنه لا يعنى إقامة هيراركية. لكن إذا تذكرنا أن الهدف الأساسىّ الأول للتصوير هو استدعاء حضور شىء ليس موجوداً، فليس من المدهش أن ما يجرى استدعاؤه عادة هو الأجساد .

وحضور الأجساد هو ما نحتاج إليه فى عزلتنا الجماعية أو الفردية ليعزّينا أو يقوينا أو يشجعنا أو يلهمنا. فاللوحات الزيتية تصاحب عيوننا. وكل صحبة تستلزم الأجساد عادة .

لنفكرْ الآن ـ مجازفين بالوقوع فى تبسيط هائل ـ فى الفنون الأخرى. القصص السردية تستلزم حدثاً: لها بداية ونهاية فى الزمان. والشعر يخاطب القلب، والجرح والموت ـ كل شىء له وجود ضمن عالم التواصل بين ذاتياتنا. والموسيقى حول ما هو ما وراء المعطى: الصامت، الخفى، المنطلق. والمسرح يعيد تمثيل الماضى. أما التصوير فهو حول الجسدى، والمحسوس، والمباشر (وقد تمثلت المشكلة المستعصية التى واجهت الفن التجريدى فى التغلب على هذا). والفن الأقرب إلى التصوير هو الرقص. كل منهما مصدره الجسد، كل منهما ينفخ الحياة فى الجسد. كل منهما جسدىّ بالمعنى الأول للكلمة. ويتمثل الفارق الهام فى أن للرقص، كما للقصة والمسرح، بداية ونهاية كما

توجد فى الزمان؛ بينما التصوير لحظى. (أما النحت، لأنه أكثر سكونية بلا جدال من التصوير. ويفتقر فى كثير من الأحيان إلى اللون وهو عادة بلا إطار وبالتالى أقل ألفة، فهو باب قائم بذاته ويحتاج إلى مقال آخر) .

التصوير، إذن، يقدم الحضور الجسدى، المحسوس. اللحظى، العنيد، المتواصل. فهو أكثر الفنون حسية بصفة مباشرة. جسداً لجسد. وأحدهما هو جسد المشاهد. وهذا لا يعنى أن هدف كل تصوير هدف حسى؛ لقد كان هدف لوحات زيتية كثيرة هو الزهد. كما أن الرسائل التى مصدرها ما هو حسى تتغير من قرن إلى قرن، وفقا للإيديولوچية. كذلك يتغير دور الجنس. وعلى سبيل المثال، يمكن أن تقدم اللوحات الزيتية النساء كموضوع جنسى سلبى كشريك جنسى فعّال، كشخص مخيف، كآلهة، ككائن إنسانى محبوب. ومع أن فن التصوير يجرى استخدامه إلا أن استخدامه يبدأ بشحنة حسية عميقة يجرى نقلها عندئذ فى اتجاه أو آخر فكَرْ فى جمجمة مُصوَّرة، زنبقة مُصوَّرة، سجادة، ستارة حمراء، جثة - وفى كل حالة، مهما كانت النهاية، ستكون البداية (إن كان التصوير حياً) صدمة حسية.

والواقع أن الصلة الوثيقة (السطح المشترك) بين التصوير والرغبة الجدية، والتى ينبغى أن نخلصها من

الكنائس والمتاحف، المعاهد والمحاكم، لا علاقة لها بالنسيج التنكرى الخاص للتصوير الزيتى، كما أناقشه فى كتابى **طُرُق الرؤية** Ways of Seeing وتبدأ الصلة بفعل التصوير، وليس بالأداة. كما أن السطح المشترك يمكن أن يوجد فى التصوير الجدارى أو الألوان المائية. إن ما يهمّ ليس الطابع الملموس المخادع للأجساد المصورة، بل إشاراتها البصرية التى لها كل ذلك التواطؤ الصاعق مع الإشارات البصرية للأجساد الحقيقية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وربما كان بوسعنا الآن أن نفهم أفضل إلى حد ما ماذا فعل پيكاسو خلال العشرين سنة الأخيرة من حياته ماذا كان مدفوعاً إلى أن يفعل، وماذا - كما ربما نكون توقعنا منه - لم يفعل أحد على الإطلاق من قبل.

كان آخذاً فى الشيخوخة، وكان متكبراً كما كان فى أىّ وقت مضى، وأحب النساء بقدر ما أحبهن فى أى وقت مضى وواجه سخف عجزه الجنسى النسبى وصار أله وهاجسه نكتة من أقدم النكات فى العالم - وكذلك تحدّياً لكبريائه البالغة. فى الوقت ذاته كان يعيش فى عزلة غير عادية عن العالم: عزلة - وكما أوضحت فى كتابى - لم يكن اختارها بنفسه على الإطلاق، بل كانت النتيجة المنطقية لشهرته الهائلة. ولم تقدم إليه وحشة هذه العزلة أية راحة من هاجسه، بل دفعته على العكس من

ذلك بعيداً أكثر فأكثر عن أى اهتمام أو همّ بديل. كان محكوماً باستحواذ هدف واحد عليه بصورة لا فكاك منها وبنوع من الهوس، اتخذ شكل مونولوج. وهو مونولوج موجه إلى ممارسة التصوير، وإلى كافة مصوّرى الماضى الموتى الذين أعجب بهم أو أحبهم أو كان يغار منهم. وكان المونولوج عن الجنس. وقد تغيرت صيغته من عمل إلى عمل لكن ليس موضوعه.

ولوحات **رمبرانت** الأخيرة ـ ولا سيما بورتريهاته لنفسه ـ مشهورة باستجوابها لكل شىء كان الفنان فعله ورسمه من قبل. ويبدو كل شىء فى ضوء جديد و**تيتزيانو** الذى عاش فبلغ من الكبر ما بلغه **پيكاسو** تقريباً، رسم فى أواخر حياته **«سلخ مارسياس»** و **«المنتحبة فى ڤينيسيا»** وهما لوحتان أخيرتان رائعتان ينقلب فيهما الصبغ، كاللحم، بارداً. وفيما يتعلق **برمبرانت وتيتزيانو** نجد التباين بين أعمالهما المتأخرة وإنتاجهما المبكر ملحوظاً تماماً. ومع ذلك هناك أيضاً استمرار من الصعب تحديد أساسه بإيجاز، استمرار فى اللغة التصويرية، والمرجع الثقافى، والدين ودور الفن فى الحياة الاجتماعية. وهذا الاستمرار نجح ـ إلى درجة ما ـ فى تخفيف وترويض اليأس لدى المصوّرين العجوزين، وصار الأسى الذى أحسا به حكمة حزينة أو توسلاً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يحدث هذا مع پيكاسو ربما لأنه: لأسباب عديدة لم يكن هناك استمرار من هذا القبيل. وقد قام هو ذاته بالكثير لتحطيمه فى الفن. ليس لأنه كان محطم أوثان ولا لأنه كان نافد الصبر مع الماضى، بل لأنه كره أنصاف الحقائق المتوارثة لدى الطبقات المثقفة. كان يحطم باسم الحقيقة.لكن ما حطمه لم يجد الوقت قبل موته ليندمج من جديد فى التراث. وكان قد نسخه، خلال الفترة الأخيرة، للأساتذة القدامى مثل **بيلاسكويث أو بوسان أو ديلاكروا**، محاولة للحصول على صحبة، لإعادة إقامة استمرار محطمّ. وقد سمحوا له بالانضمام إليهم. غير أنه لم يكن بوسعهم أن ينضموا إليه. وهكذا كان وحيداً ـ كما هو حال المسنّين دائماً. لكنه كان وحيداً تماماً لأنه كان مقطوع الصلة بالعالم المعاصر كشخص تاريخى، وبتراث تصويرى مستمر كمصوّر. لاشىء ردّ على حديثه، ولا شىء كبحه، وهكذا استحال هاجسه إلى جنون: نقيض الحكمة.

جنون رجل عجوز بجمال ما لم يعد يمكنه أن يفعل مهزلة. سعّار. وكيف يعبر الجنون عن نفسه؟ (لو لم يكن قادرا على الرسم أو التصوير كل يوم لأصابه الجنون أو مات، كان بحاجة إلى إيماءة المصور ليثبت لنفسه أنه كان

لا يزال إنسانا يحيا). ويعبر الجنون عن نفسه بالعودة مباشرة إلى الصلة الملغزة بين اللون واللحم والرموز التى يشتركان فيها . إنه جنون الألوان كمنطقة إثارة جنسية لا حدود لها. غير أن الرموز المشتركة، بدلا من أن تدل على الرغبة المتبادلة، تعرض الآن الآلية الجنسية. بفجاجة. بغضب. بتجديف. هذا هو التصوير وهو يسبّ قدرته. ويُهين ما سبق أن مجدّه وقدّسه ذات يوم. ولم يتصور أحد من قبل كيف يمكن للتصوير أن يكون فاحشا فيما يخص أصله باعتبار هذا متميزا عن الرسم التوضيحى للفواحش. واكتشف بيكاسو كيف يمكنه أن يكون كذلك .

ومن يتحدث عن الحسية ـ حيث يتعلق الأمر بالجسد البشرى والخيال البشرى ـ إنما يتحدث أيضا عن الجنس . وإنما هنا تبدأ ممارسة التصوير فى أن تغدو أكثر إلغازا

ويلعب ما هو بصرىّ دورا هاما فى الحياة الجنسية للعديد من الحيوانات والحشرات. فاللون والمظهر والإيماءة البصرية تنبه وتجذب الجنس الآخر. بل يعدّ الدور البصرى أكثر أهمية فيما يتعلق بالبشر، لأن الإشارات لا تخاطب انعكاسات وحسب بل الخيال أيضا (وقد يلعب ما هو بصرى دورا أكثر أهمية فى الجنس لدى الرجال أكثر من النساء، غير أن من الصعب تقييم هذا بسبب اتساع نطاق تقاليد التمييز على أساس الجنس فى صناعة الإدراك الشعبى الحديثة) .

والثدى، والحلمة، والعظم العالى، والبطن، بؤر بصرية طبيعية للرغبة، كما أن تلوينها الطبيعى يعزّز قوة جاذبيتها. وإذا كان هذا لا يقال ببساطة كافية فى كثير من الأحيان ـ إذا كان متروكا لمجال الرسوم العفوية على الجدران العامة ـ فهذا يرجع إلى وزن إضفاء الطابع الأخلاقى البيوريتانى. والحقيقة أننا جميعا مولودون هكذا. وقد أكدت ثقافات أخرى فى عصور أخرى على جاذبية هذه المناطق ومركزيتها باستخدام مستحضرات التجميل . مستحضرات التجميل التى تضيف المزيد من اللون على التلوين الطبيعى للجسد.

وعندما نفترض أن التصوير هو الفن الملائم للجسد ونفترض أن الجسد، ليؤدى وظيفته الأساسية المتمثلة فى التناسل، يستخدم إشارات ومنبهات بصرية للجاذبية الجنسية، نبدأ فى إدراك لماذا لايكون التصوير بعيدا جداً عما هو مثير جنسياً.فكّر فى **تينتوريتو** مصور المرأة التى تكشف عن ثديها (**متحف برادو**) .هذه الصورة لامرأة تكشف عن ثديها بحيث يمكن رؤيته ، هى فى الوقت ذاته تمثيل لهبة التصوير. وعلى المستوى الأشد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بساطة ، يُعدّ التصوير (بكل فنه) محاكاة للطبيعة بكل دهائها فى جذب الانتباه إلى حلمة وإلى الهالة التى تحيط بها ويستخدم نوعان مختلفان تماماًمن «التلوين » لنفس الهدف .

لكن تماماً كما أن الحلمة ليست سوى جزء من التصوير . فالتصوير يشمل أيضاً السيماء البعيدة لوجه المرأة والإيماءة القريبة جداً ليديها وثيابها الشفافة ، ولآلئها، وتسريحة شعرها ، وشعرها المحلول على عنقها والجدار أو الستار الملون بلون اللحم خلفها- و فى كل موضع - اللعب بين الأخضر والوردى والذى يحبه البندقيون للغاية. بكل هذه العناصر ، تغرينا المرأة المصورة بالوسائل المرئية للمرأة الحية، والمرأتان كلتاهما متواطئتان فى المعابثة البصرية نفسها. وقد سمّى **تينتوريتو** بهذا الاسم [ومعناه بالإيطالية: الصباغ - المترجم] لأن أباه كان صباغ ثياب. ورغم انصرافه عند مرحلة بعينها عن هذه الحرفة، كان الابن، داخل نطاق عالم الفن بالتالى، ومثل كل مصورٍ، «ملونا» للأجساد، للجلد، للأطراف. فلنتصوَّرْ أننا نضع إلى جانب لوحة **تينتوريتو** لوحةچيورچيونى **لامرأة عجوز**(أكاديميا، البندقية). وهى مصوّرة قبل الأخرى بقرابة نصف قرن. وتثبت اللوحتان معا أن العلاقة الوثيقة والفريدة بين اللون واللحم لا تعنى بالضرورة الإثارة الجنسية. على العكس يتمثل موضوع چيورچيونى فى فقدان القدرة على الإثارة.. وربما ليس بوسع أية كلمات على الإطلاق أن تسجل مثلما يفعل هذا التصوير حزْن لحم المرأة العجوز التى تقوم يدها اليمنى بإيماءة مماثلة لكن مختلفة للغاية. لماذا؟ ألأن اللون تحول إلى ذلك اللحم؟ هذا صحيح تقريبا لكن ليس تماما وبالأحرى لأن اللون تحول إلى بلاغ عن ذلك اللحم، إلى نُواحٍ عليه.

وأخيرا، دعنا نضيف إلى اللوحتين الأخريين لوحة **تيتزيانو «باطل الدنيا» (بينا كوثيك، ميونيخ)** التى تخلّتْ فيها امرأة عن كل مجوهراتها (باستثناء دبلة زواج) وعن كل زينة. على أن «الحلى الرخيصة»، التى نبذتها المرأة باعتبارها باطلا، تنعكس فى المرأة المعتمة التى ترفعها. لكن ، حتى هنا، فى هذا السياق الأقل ملاءمة، يصرخ رأسها وكتفاها فى اللوحة بالرغبة واللون هو الصرخة.

ذلك هو العقد العتيق الملغز بين اللون واللحم ويسمح هذا العقد للعذراوات العظيمات والأطفال العظام بإتاحة سلام وسرور حسيّينْ عميقيْن، تماما كما يضفى على المنتجات العظيمات الوطأة الكاملة لحدادهن - الوطأة المفزعة للرغبة اليائسة فى أن يعيش اللحم من جديد. إن الألوان تنتمى إلى الجسد. ومادة الألوان لها شحنة جنسية. وعندما يصور **مانيه** لوحة الغداء أثناء نزهة (هذه الصورة التى نسخها **بيكاسو** مرارا خلال فترته الأخيرة) فإن الشحوب الفاضح للألوان لا يحاكى فحسب، بل يصير العرى الفاضح للنساء على العشب وما تعرضه اللوحة هو الجسد معروضا.

فما الحكم بشأن هذه الأعمال الأخيرة؟ لا ينبغى أن نتعجل فى الحكم. والحقيقة أن أولئك الذين يزعمون أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه الأعمال تمثل ذروة فن بيكاسو سخفاء مثلما كان دائما صنّاع الأساطير من حوله. أما أولئك الذين ينبذون هذه الأعمال باعتبارها التبجحات الجوفاء المتكررة لرجل عجوز فإنهم لا يفهمون شيئا عن أيّ من الحب أو المأزق البشرى.

والأسبان مشهورون بأنهم فخورون بالطريقة التى يمكنهم أن يقسموا بها. وهم معجبون ببراعة أيمانهم ويعلمون أن القسم يمكن أن يكون من سمات النبل وحتى دليلا عليه.

ولم يقسم أحد بالألوان من قبل فى يوم من الأيام. حتى وهو ميت، يفجر بيكاسو الخلافات. والحقيقة أن الجدل العام حول المعرض المقام مؤخرا لرسم ولوحات زيتية من السنوات العشرين الأخيرة لبيكاسو قد أصاب بعض النقاد بما يشبه السكتة الدماغية. وعلى سبيل المثال، وصف أحد الكتاب هذه المجموعة بأنها «خربشات غير مترابطة من صنُع مخرف مسعور فى غرفة انتظار الموت»(١). ولماذا هذا السعار؟ فى التعليقات التالية لهذه المقدمة، يقدم چون بيرجر نظرة عميقة نافذة فى إنتاج بيكاسو ـ نوعا من الحاشية لدراسته الرائعة الأكثر إسهابا: **نجاح** بيكاسو وإخفاقه (٢). كما أن هذه التعليقات قد تفسر، بصورة غير مباشرة، بعض ردود الأفعال التى أثارها المعرض وربما ليس من المصادفة أن كتابات **بيرجر** ذاتها قد تلقت إدانات لاذعة بصورة لاتقلّ كثيرا من بعض الجهات فى الآونة الأخيرة (٣).

بيرجر والنقاد

يجد پيكاسو عددا من التناقضات التى ظلت التيمات الدائمة فى كتابات چون بيرجر. ذلك أن **بيرجر** ظل مهتما بصفة رئيسية بالطريقة التى يجرى بها تحويل الفن إلى سلعة، فاللوحة الزيتية تقوم بتصوير طبقة مالكة لنفسها وهى ذاتها ملكية فى نفس الوقت. والمنتجات التى تبدأ كمنتجات إبداعية لخيال فردى إنما تكتسب معناها الاجتماعى، ومكانتها بوصفها «فنا» فى ظل الرأسمالية، فى نفس اللحظة التى يجرى فيها تحديد أسعارها، تحديد قيمتها السوقية. كما أن نفس هذه العملية تجعل من الفنان أو الفنانة سلعة أيضا، ومن أسلوب حياة كل منهما موضوعا لشبكة متنوعة لكن مترابطة من المؤسسات التجارية ـ مثل ناشرى المذكرات، وبائعى الموضوعات التى تحولها لمسة الفنان تحويلا سحريا.

هذا هو الوجه الآخر لتلك العملية العامة التى تؤدى إلى أن يواجه البشر ثمار عملهم وكأنها أشياء خارجية غريبة عليهم. ذلك أنه يجرى تحويل هذه الإبداعية التى يشتمل عليها الفن. هذا الاستعمال للخيال، إلى لغز، إلى استجابة غير سوية من جانب مجموعة صغيرة ومنعزلة من الأشخاص الغريبين وغير الواقعيين. أما الإمكانية المحرِّرة التى ينطوى عليها اقتران الوعى والممارسة فيجرى مسخها فى شخص الفنان **خاصة المنبوذ الغريب**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه بعض العمليات التي استكشفها جون بيرجر في مجموعة بالغة النفاذ من الكتابات التي جددت و «حدّثت» نظرية ماركسية معقدة في الفن. وفي الستينيات والسبعينيات تبنىّ أناس كثيرون تلك الأفكار، لكن مع تشويهها أو إساءة استخدامها في كثير من الأحيان تقليدا له. ذلك أن بيرجر لم يقع في الفخ الذي اصطدم به الكثيرون من تلامذته، الأمر الذي أدى إلى أن تغدو نظرية الفن علما منفصلا عن المادية الجدلية، إلى حد انتهى معه الأمر إلى أن يكون هناك نوع من الصراع الطبقي في الفن لا تجمعه أيه علاقة بالصراع في العالم المادي.

وبطبيعة الحال في الثمانينيات اختفى كثيرون من أصدقاء السراء هؤلاء، حيث كفت الماركسية فجأة عن أن تكون أداة لنجاح أكاديمي بديل. وعلى سبيل المثال فإن **بيتر فوللر**، مساعد **بيرجر** سابقا، أصبح الآن أشد نقاده مرارة. ويزعم فوللر أن التحليل الذي ينظر إلى الفن في علاقته المعقدة بالمجتمع «يختزل» الفن وينكر القيمة «الفنيـــة» ـ هذا الشيء الذي لا يوصف والذي هو جوهري للعمل الفني ويجعل الفن باقيا و «حقيقيا» ويسلمّ **فوللر** بأن البحث عن ذلك اللب «الجمال» الجوهري للفن نشأ من الضيق العميق بفن يقوم على التعلق السياسي ومن نوع من التوق إلى الحقيقة الأزلية. ولأن خلفية يسارية، أو بالأحرى ماضيا يساريا، ويحاول فوللر أن يجرب حيلة بارعة ليثبت أن المحافظين والماركسيين اختزاليون على حد سواء وأنه لا يريد إلا الدفاع عن «الذوق الرفيع والروحية في الفن» (مهما كان شأنهما!).

على أن الافتراء على **بيرجر** له أساس جوهري أعمق . ذلك أن **فوللر** ينسجم مع عهد ثاتشر، مهما كان إصراره بحماس على سجله الانتخابي كمؤيد لحزب العمال. فالواقع أن التأكيد المميز لمثقفي الثاتشرية هو أنه ليست هناك أية صلة بين مختلف نواحي النشاط البشرية؛ وأن إدراك الكلية أسطورة يسارية، وأن القيم السائدة طبيعية، ومسلَّم بصحتها، ولا فكاك منها. وهنا بلا شك توافق لافت للنظر بين اليمين وبين أولئك المنظِّرين اليساريين الذين قادهم هاجسهم إزاء «الثاتشرية» إلى استنتاجات مماثلة يائسة وموئسة (٥). وإذا لم يكن بمستطاع التغيير أن ينشأ عن النشاط التحويلي الواعي، فلا يمكن أن يكون هناك إذن أيّ خيال، ولا أيّ كشف للتناقضات، ولا أيّ حلم بمجتمع بديل.

فأيّ دور يكون للفن في مواجهة مثل هذا التشاؤم الشامل؟ يمكنه أن يصير من جديد ملاذا من الواقع ـ «مكانا» متخلصا من أهوال الواقع المروعةّ لكن التي لا فكاك منها.. وهونزيه لأنه لا يقول شيئا، وهو لا يقدم أيّ رد، وهو موجود لا أكثر ولا أقل في زمانه ومكانه. غير أن بيرجر يصرّ على ترابط الأشياء، ويحدد مكان الفن داخل نطاق العالم المزدوج للأيديولوجيا وعلاقات الملكية، ويرى في الفن إمكانية محررة. لكنه يستكشف أيضا، خاصة في عمله : طرق الرؤية، الآليات التي عن طريقها تتوافق بلورة «الحقائق الأزلية» عن الفن، على التوالي، مع الحاجة إلى تعزيزالعلاقات الاجتماعية القائمة ، ومع كبت واحتلال الخيال ذاته. وليست محاولة فوللر سوى الطبعة الأخيرة للتصميم على إسدال حجاب على العالم .

وتاريخ بيكاسو كمصورٍ تاريخي نموذجي. وعندما كان فنانا شابا بالغ المهارة فى باريس فى العقد الأول من القرن العشرين، كان بيكاسو مشاركا رئيسيا فى ثورة فنية ـ فن التحرير الدينامي من كافة المقولات السكونية»(٦). وليس هناك دليل على أنه رأى أية صلة بين الفن الطليعى والطليعة السياسية، ولا دليل على أىّ ارتباط سياسى على الإطلاق. وقد بدا عاجزا عن ربط التجربة الخارجية بأى واقع جماعى. غير أن تحديه للعالم البرجوازى تَغَلّفَ بطريقة فى التصوير ـ التكعيبية وكانت هذه الطريقة تستجيب لدعوة انجلس إلى فن «يحطم تفاؤل العالم البرجوازى ويزرع الشك فيما يتعلق بالطابع الأبدى للنظام القائم» (٧). والواقع أن لوحات المناظر الطبيعية واللوحات الزيتية لأواخر القرن التاسع عشر تنضح بتفاؤل طبقة كانت ثورية ذات يوم وصارت حينئذ سيدة في بيتها. وقدمَ العالم المرتّب لتلك اللوحات الزيتية الصورة المطلوبة لمجتمع محكوم ومنظم كانت فيه التكنولوجيا والانضباط شركاء فى تقديم عنيد لم يكن تحقيقه بحاجة إلى أىّ عمل بشرىّ.

كانت التكعيبية جزءاً من حركة فنية وفلسفية أوسع تحدّتْ رأسا ذلك الرضا عن النفس على مستويات كثيرة . وقد أشاعت من جديد فكرة أن العالم دينامى ومتوتر، وأنه ساحة قتال بين قوى متصارعة حيث الواقع تنافُر، وفوضى، وصراع. وفى صميم ذلك الصدام كان هناك قلب بشرى، النبى الذى قام بتشكيل العالم بنشاط.

ولهذا فإن إنتاج بيكاسو قبل ١٩١٤ طرح أسئلة حاسمة عن العالم وأصرّ على إبداعية مزهوة ضد تماثل وضيق السوق. وتتمثل المفارقة، بطبيعة الحال، فى أن تلك التأكيدات للاستقلال الإبداعى صارت بدورها سلعاً غالية للغاية. وبطريقة ما، من الصعب أن يدهشنا أن تنجح الرأسمالية، بعد احتواء الاضطرابات الثورية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى، فى أن تدمج تعبيرات الراديكالية الفردية فى التجارة. والحقيقة أن بيكاسو بوجه عام لم يسلّم بأية مسئولية تجاه الطبقة الثورية أو بأية علاقة بها.

ومثلما صارت اللوحات الزيتية ذاتها سلعا، كذلك صار الفنان ذاته. وصارت حياته، منذ عشرينيات هذا القرن وصاعدا، قابلة للبيع. وفى دوامة «الجيل الضائع» للعشرينيات، انفصل فن بيكاسو بالتدريج عن لحظته التاريخية. وفى الثلاثينيات قدمَ الاستغراق الذاتى الذى كان يمثل السمة الرئيسية لإنتاجه سلسلة من اللوحات الزيتية والرسومات الحسية المبهجة لمارى **تيريز فالتر**(٨)، واحتفاءاً بالجنس، وتظاهرا مبتهجا بنوع من الفردية المنعزلة.

غير أن الفردية ليست بالشىء الذاتى التوالد بلا انقطاع، كاملا ومستقلا ففرديتنا هى النتاج المعقد لتفاعل واستجابة مع التجربة الاجتماعية المشتركة فى ظروف مادية خاصة. ونحن فرديون لأننا اجتماعيون؛ حتى أشد رغباتنا حميمية تتشكل تاريخيا (٩) وحياة بيكاسو ذاتها هى الدليل. ذلك أن بيكاسو، مقطوعا ومعزولا عن الواقع الاجتماعى، ومعبودا وواقعا فى شرك فردية قابلة للتسويق، أفرغ عالمه الداخلى بكل بساطة من كل الإمكانات التى «دفعها خارج موضوعات تصويره» كما قال **بيرجر**. وفى الخارج كما عاش العالم خلال عقد

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الأربعينيات، جرت تحولات ضخمة وتم تحقيق إمكانات مبدعة على مسرح التاريخ الفعلى. غير أن پيكاسو ظل ينظر فى مرآته (حتى «الجيرنيكا» تعبيراً عن المعاناة الشخصية وليس عن إدراك للقوى الاجتماعية المتصارعة فى الحرب الأهلية الأسبانية). لكن المرأة لم تنتبه بشىء. ومجرداً من المحتوى ومن التجربة الاجتماعية، كان پيكاسو ذاته قد صار مجرد موضوع آخر، ملكية للمتاجرة بها.

ومنذ ذلك الحين وصاعدا، سعى پيكاسو إلى أن يعيد اكتشاف شىء اسمه «التجربة الفنية»، شىء كان يمكن عزله فى الفن ذاته. ويحث عنه فى اللوحات الزيتية لآخرين[١٠] الذين يتميزون من الناس الآخرين الحيوات الأخرى). بدأ يعيد تصوير إنتاج مصوّرين آخرين. وكان ذلك عملا بارعا، لكن فقط بمعنى تقنى؛ ذلك أنه كان بلا خيال.

«توسلٌ بائس»

هذه هى الطريقة التى يصف بها چون بيرجر رسومات بيكاسو ولوحاته الزيتية فى طوره الأخير. وهى فى نظر أحد النقاد «بائسة، فجة مملة، استحواذية»[١١]. وهى فى نظر الرجعية **مس هو فنجتون** عروض فى مقاضاة پيكاسو على كراهية النساء، والطغيان الجنسى. والاستغلال المنتظم لكل شخص قاسمه حياته[١٢]. وما من سبب خاص يدعونا إلى الشك فى سلوكه الأقل من مثالى فى هذه المجالات. لكننا إذا ما حاكمنا اللوحات الزيتية بهذه الطريقة فإننا نكون قد سلّمنا بأن كل فن ليس سوى تعبير ذاتى فليس له أىّ محتوى اجتماعى على الإطلاق، حتى وإنْ كان محتوى اجتماعيا يتحقق عبر التجربة الفردية.

وفى هذه الأعمال الأخيرة، فى تخيلاتها المطبوعة بطابع جنسى مفقود أو مشوّه وفزعها من العجز ، هناك ما هو أكثر كثيرا من نوع من الإباحية البائسة. إنها حقا عن النساء، وعن الجنس. لكن يبدو أيضا أن لها معنى تهكميا حقيقيا، يطعن فى تلك المفارقة التى تقلب الخيال المحَرر إلى سجن، وتقدم نوعا من الشهرة والاعتراف يبشر بإشباع كل رغبة. غير أن كون المرء فنانا يعنى كونه مخلوقا له نظام لابد وأن يحطم الرغبة ويدمر الإبداعية. ولهذا ففى الرسومات بوجه خاص يغدو الدهان أو الحامل فى وقت واحد طريقة فى التعبير عن الرغبة وعقبة لا تُذلّل بين الفنان وموضوع رغبته. إنه يغدو المشاهد لتجربة إنسانية، لكن عاجزا عن المشاركة فيها.

لكن لماذا نجد هؤلاء الذين كانوا تواقين ذات يوم إلى رفع شأن پيكاسو يصيرون الآن غاضبين منه إلى هذا الحد؟ هل يكون ذلك لأن هذا الاعتراف بالضعف والحيرة لا مكان له فى هذا المجتمع الذى، حتى بالنسبة لحزب العمال، يوجد «ليكافىء على الإنجاز»؟ الواقع أن بريطانيا تاتشر مكان حقير بكل المعانى ـ وهى تنبذ بسهولة أولئك الأبطال الذين يثبت أن أقدامهم من طين. ومن باب أولى عندما اكتشف پيكاسو، ذلك المثال الحى على الفردية المستقلة، أنها مكان بالغ الوحشة والبؤس.

لقد عاد تحرير الذات المنعزلة فى السنوات الأخيرة فى ثياب جديدة. ويحق لنا أن نقرأ التلهفات المؤثرة الأخيرة لپيكاسو باعتبارها دليلا على أن الذات لا يمكن تحقيقها إلا فى سياق انخراطها فى التحويل الثورى الجماعى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(1) Quoted Brian Sewell's vitriolic review Doodles of a voyeur in decline' in Standard, 30 June 1988, p.36.
(2) Success and failure of picasso, Writers and Readers (London, 1980, first published in 1965).
(3) See for example Peter Fuller's Seeing Berger, Writers and Readers (London, 1980 Fuller is now the increasingly influential editor of a journal called Modern Painters.
(4) Berger's work includes permanent Red, Selected essays and articles (including his marvellous essay the moment of cubism'), Art and Revolution, his most influential work of Seeing, and About looking. Significant too is his novel A painter our tine.
(5) As exemplified by the writings of Stuart Hall in Marxism Todat, and in particular the work of Ernesto Laclau who has recently announced that society is impossible'
(6) Picasso see Pages 59-60.
(7) Engles quoted in Slaughter: Marxism ideology and literature (London 1980) p.84.
(8) A series which has its counterpart and negation in Picasso's late works.
(9) ..., in present-day society, man has lost his ideology, but at the time he has not only acquired the theoretical consciousness of his loss, he has been driven by a distress no proletariat can and must free itseif' Matx: The Holy Famiily (moscow 1956), p. 52.
(10)For example, Picasso painted at least 52 versions of Velazquez' Las meninas..
(11) Sewell, see note 1.
(12)Arianna Stassinoplous Huffington's Picasso, creator and destroyer is published by Weidenfeld.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد الشيخ

مرثية الشجرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دُرَّةٌ فى زمانٍ تغصُّ منه الجبينْ
يزدهى النهر أنْ مرَّ يوماً بها
ثم حطَّ الرحالَ بأعتابِها
يغسل الماءَ بالماءِ، ماءً طهورا بماءٍ طهورٍ،
ويصنع معجزةً من سماءٍ وطين

كان ما كانَ،
ثم يكون الذى سيكونْ
يعبر الناسُ ساحتَها آمنين

وهى تقتدُّ من لحمها الحىِّ ما يستر العابرين
والأساطيرُ فى الليل تأوى إلى خدرها مهرعاتٍ،
وتلتمس الأمن فى شُرفٍ من بهاءٍ قصىٍّ
وفى غُرفٍ من حنين

كانَ ما كانَ ،
ثم يكون الذى سيكونْ
دولة النهر دالت !
ومازلتِ واقفةً عند خط النهاية تنتظرين
والنهايةُ محزنةٌ ،
والقوافى غباءُ رصينْ
والذين مضوا حملوا فى رحالهمو ما مضى
والذين أتوا أقبلوا منكرينْ !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اغتيال

أعجوبة زمانها كما وصفها كل من وقع بصره عليها . شُجَيْرة «لَبَخ» غريبة لا أحد يدرى من أين جاء بها العم عدنان . كان يحملها فى مقطف ، حول جذرها الغضّ كتلة من الطين تشبه الخوذة . جلس القرفصاء فى الساحة أمام مضْيَفَة آل عبد المطلب ، حفَر لها حفْرة مستديرة ، صبَّ فيها كمية من تراب جلبه من أرض الغوانم المعروفة بخصوبتها ، غرسها وأقام حولها سياجاً بارتفاع قامة الرجل ، جعل أعلاه من كُرْناف النَّخل بشوكه الطويل الحاد . ترك تحت السياج ثقباً فى حجم قبضة اليد ، وصلَه بأخدود نحيل متصل بالقناة التى تسقى أرض آل عبد المطلب . لم تكن الركائب فى مرابطها بقادرة على الوصول إليها . تمدّ خراطيمها فيصدّها الشوك أعلى السياج . اخضَرت وشقّت الفضاء فصارت فى طول شخصين . الأشجار أمام مضايف النجوع الأخرى منبعجة أو ملتوية أو ذات بروزات ، هذه نحيلة حقا لكنها فى رشاقة قلم الرصاص كما وصفها ناظر المدرسة ، مثل نبّوت الشوم كما قال بطل التحطيب عبد الغفار ، فى استقامة حرف الألف فى رأى المأذون ، تتمايل مع الريح فى حركات محسوبة كأنها معجبة بنفسها . قال الولد محروس ذو الخيال الواسع ، سيأتى يوم تظلل بفروعها نصف الساحة ويتناجى تحتها العشاق . جاء الرجل يتوكأ على رمح مكسور القناة لعينيه شرر عدوانى ، على كتفه بندقية وفى يده حقيبة قماشية صغيرة ، ربعة يميل إلى البدانة ، له حاجبان سوداوان كثيفان فوق أنف حاد وشارب كثّ ، يقال أن العمدة تجنّبه ولم يبلغ عنه الحكومة ، تخوّف منه الناس ، اختار مضْيَفَة آل

عبد المطلب ليرقد فيها ، جاءوا له بالطعام حسبما تقضى التقاليد ، يتهامسون عنه فإذا اقترب أحد كفّوا عن الكلام . عائلات نجعنا تخاصم بعضها بعضا ، كل عائلة تخشى الحديث عنه أمام شخص من عائلة أخرى ، تناثرت حوله الأقاويل الهامسة ، هو «**الشاش**» زعيم العصابة التى روّعت قُرى المركز المجاور ، لكن أحداً لم ير الشاش رأى العين ليجزم ، هو من الضباط الذين تطلقهم الحكومة ليجلبوا لها الأخبار ، ربما كان من أولياء الله الصالحين ، لكن ما حاجته لهذه الأسلحة لو كان ولياً ؟ غريب أن يمشى رجل يحمل كل هذه الأسلحة فى البلد ، البندقية فى الكتف ، مسدس فى حزام حول الخصر يظهر تحت الجلباب حين تضربه الريح ، يتوكأ لا على عصا كما يفعل الناس ، ولكن على رمح - وإن كان مكسوراً فهو رمح - له سن مدبّب مثير ، تقضى التقاليد على آل عبد المطلب أن يستضيفوه لثلاثة أيام ، لكن ماذا لو مكث إلى ما بعد ذلك ؟ قالوا فلنتظاهر بأننا لا نهتم بهذا الأمر ، يدخل عليه كبيرهم الحاج عباس فى الصباح الباكر بطعام الإفطار ، يجده متربعاً على السرير ، لا يصلى لا يتكلّم ، يدخن السجائر فى صمت الحاج يخشى أن يوجه إليه سؤالا ، غير السلام عليكم لا ينطق حرفاً ، فقط يهمهم بكلمات غير مفهومة توحى بالتسبيح ، هل تطلب منا شيئاً يا شيخ؟ ، لا ، ثم يصمت . يدخل عليه بطعام الغداء يتكرر ما حدث فى الصباح ، بعد صلاة العشاء يأتى إليه بصينية الطعام ، يأكل ويغسل يديه ثم يجلس على السرير ، لا أحد يدرى متى ينام . الحاج لا يتكلم عنه مع أحد ، كلما سألته زوجته وضع سبابته فوق شفتيه وهمس الجدران لها آذان . وقف الرجل أمام الشجرة فى مساء اليوم التالى ، تأملها طويلا ، طلب فأسا وسكينا حادّة ، أحضرهما له الحاج عباس . حفَر بالفأس حول السياج ، دفع أحد جوانبه فانهار ، حفَر حول جذر الشجرة فمالت ، جذبها إليه من شوشتها وضربها ثلاث ضربات فاقتلعها ، فَصَلَ طرفيها الأعلى والأسفل بضربتين من الفأس . بقى فى يده الجزء الأوسط المستقيم ، أزال لحاءه بالسكين وطلب حدّاد البلد . جاء عبد المؤمن بقميص مرقوع وعينين خائفتين ومعه معدّاته وأشعل ناراً صغيرة . الحاج عباس يضغط فكيه ويتهامس مع إخوته فإذا اقترب أحد كفّوا ، سحب الرجل نصْل رمحه من القناة المكسورة ومدّه للحدّاد طالبا وضعه فى النار ، حين أصبح طرفه الخلفى الذى يشبه الإبرة الغليظة فى لون الجمْر ، ثبّته الحداد فى فرع الشجرة المستقيم ، صدر وشيش أعقبه دخان ثم صمتْ . لملم الرجل حاجياته من المضْيَفَة ، وضعها فى الحقيبة القماشية ، علّقها على كتفه الأيمن مع حزام البندقية ، واتجه غرباً .

اغتراب المصرى عن ماضيه

حدث لى موقف منذ أكثر من عشر سنوات أعتبره نقطة تحول فى فهمى لنفسى وماهيتى وعلاقتى بوطنى وبتاريخى .. هذا الحدث هو مقابلتى لطفل إنجليزى لا يزيد عمره عن سبع سنوات عندما سألته هذا السؤال التقليدى : ماذا تتمنى أن تكون عندما تكبر ؟ كان رده غير تقليدى على الإطلاق فلقد قال لى إنه يريد أن يكون عالم مصريات .. وذهلت من إجابته ولم يكن الطفل فى حاجة إلى تشجيع منى قبل أن يبدأ فى سرد كل ما يعرفه عن تلك الحضارة .. ليس فقط ارتفاع الهرم وعرض قاعدته ورمزية بنائه بهذا الشكل ولكن عن رع وحتب وتوت وتحوت وبتاح وسخمت وغيرهم وغيرهم مشيراً أيضاً إلى رموزهم التى تدل على إبداعية هذا العقل المصرى القديم ..

وفى أثناء استعراضه لمعلوماته حاولت أنا فى صمت أن أفتش فى ذاكرتى عن أى معلومة أكون قد نجحت فى اختزانها من هذا الكم الضئيل جداً من التاريخ المصرى الذى تعلمته فى فترة وجيزة خلال عمرى التعليمى الذى امتد ثمانية عشر عاماً . ولم أجد فى حنايا ذاكرتى إلا اسم «مينا» .. موحد القطرين وصورة فى خيالى لتاج الشمال وتاج الجنوب !

هذا هو حجم معلوماتى عن تاريخى المصرى وأنا الطبيبة المصرية التى يقترب عمرها وقتئذ من الثلاثين .. وهذا هو قدر معلومات طفل إنجليزى لم يبلغ من العمر السابعة .. وكانت المقارنة مروعة وشعورى بالضآلة والجهل فظيعا .. وكان هذا الحديث العادى بمثابة مرآة ترينى نفسى بصورة لم أرها من قبل وبدا لى هذا الطفل وكأنه يحكى سرًا عن أهلى .. حاول أبى وأمى إخفاءه عنى حتى عرفته بالصدفة من طفل أجنبى لا يتقن مهارة الكبار فى إخفاء الحقائق .. وبدأت الحيرة .. لماذا كان الإخفاء ؟ .. فغالبا ما يخفى الأهل سراً إذا كان هناك ما

يدعو للخجل أو العار .. فهل كان فى ماضينا ما يدعو للخجل أو العار ؟

وكيف يتصالح هذا التساؤل مع شعورنا الفطرى بعظمة هذا البلد وفخامة تاريخه حتى ولو كان هذا الشعور ساذجاً يفتقد المعرفة التى تسنده وتعضده ؟ وانتابنى شعور آخر أقوى من الأول لم أجد له تفسيرا وقتها ولم أستطع فهمه إلا بعد أن قرأت كثيراً فى تاريخنا القديم .. فلقد كان قدماء المصريين يؤمنون بقوة الأسماء " (والأسماء هنا قد تكون دلالة على المعرفة بوجه عام) وكان لكل إنسان اسم معروف لدى الناس واسم آخر غير معروف أو خفى .. وهذا الاسم الخفى هو سر أو مفتاح شخصيته .. إذا عرفه أحد امتلك السيطرة عليه والتحكم فيه ، ووجدت فى هذا مايفسر لحد ما الإحساس الغريب الذى شعرت به حينذاك وبأن هذا الطفل والجنس الذى ينتمى إليه له الحق فى أن يشعر بتفوقه علىّ وعلى أبناء لونى .. فهو يملك المعرفة .. هو يعرف اسمى الحقيقى .. الذى هو ـ ياللسخرية ـ خفىّ عنى !

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

وأخذ سؤال يكرر نفسه ويلح علىّ .. لماذا أتيحت سبل المعرفة لهذا الطفل بينما حرمت منها أنا وغيرى من أبناء بلدى ؟ !

كم تمنيت وقتها أن تتاح لى فرصة اللقاء مع وزير التربية والتعليم أطالبه بتفسير لما حدث فى تعليمى أو بتبرير لما ارتُكب فى حقى وحق غيرى من الحرمان من المعرفة الإنسانية عامة ومعرفة الخلفية التاريخية الكاملة لنا كمصريين.. وبالطبع لم تأتنى الفرصة للمصارحة أو حتى العتاب .

وكتمت مشاعرى وحاولت أن ألتمس للقائمين بالتعليم بعض العذر وأن أقنع نفسى بأن مسئولية هذا الوزير أوغيره ليست مسئولية مطلقة فهم لا يختلفون عنا كثيراً .. فكل واحد منهم نتاج نفس التربية ونفس التعليم .

ونجحت فى ترويض غضبى وتسخير الأسى والحزن لمحو أميتى التاريخية والتعرف من جديد على أبجدية الماضى .. وأوهمت نفسى بأننى من المحظوظات فعلى الأقل هذه المعرفة متاحة لى الآن وبسخاء أيضاً ..

وكـــأنى كـــان لابد لى أن أذهب إلى الغرب (وهذا معناه بلغة الأجداد أن أموت) فالغربة عن الوطن نـوع من المـوت . مـوت للحـيـاة المعـتـادة على الأقل.. كم كان يروق لى ويؤثر فى نفسى هذا التعبير الذى استخدمه الأجداد للإشارة إلى الميت .. " خـــرج ليــصـطـاد فـوجـد نفـسـه فـى بلـد غريبةً " !

نعم كـان علىّ أن أذهب للغرب لكى أتعثر فى القطع المفقودة فى لغز كينونتى وأتعرف على المعالم المصرية لإنسانيتى وأسترد هذا الماضى الذى كان دائماً وأبداً حقى .. وأبعث مرة أخرى من جديد ..

وكان مدخلى لدراسة علم المصريات هو تاريخ الطب الذى كان للحضارة المصرية فضل كبير عليه .. ونجح إبحارى الخاص فى هذا العلم فى تسكين آلامى ووعدت نفسى بأننى سأخلق الفرصة يوماً ما لكى أساهم بشكل أو بآخر فى حماية طفل مصرى من أن يعيش عار الجهل بتاريخه ويعانى كما عانيت أنا ..

وتوارى هذا السؤال المحورى " لماذا نحن غرباء عن ماضينا " فى زحمة الحياة وبقى صامتاً فى داخلى ولم يكن فى نيتى الخروج من عزلة الصمت ولكن ما أخرجنى من حالة الخرس هو ما قرأته مؤخراً من مواجهة وزير التربية والتعليم لالتفاته لهذه المصيبة الكبرى فى تدريس التاريخ المصرى القديم ومحاولته تصحيح هذا الوضع التعليمى المرضى (حول تطوير مناهج التعليم - أحمد عبد المعطى حجازى - الأهرام١٤ / ١/ ٩٣) وإذا كان هناك تعديل حقيقى فهو أمر يدعو للترحاب وإن قال المتشكك أنه قليل جداً ومتأخر جداً جداً Too little Too late بينما يقول الذى يرغم نفسه على التفاؤل - مثلى - ويتعلق بأى قشة .. متأخر متأخر ولكنه أفضل من لا شىء Better late than never واستوقفتنى جمله فى مقال الأستاذ أحمد عبد المعطى حجازى .. " مما لا يُعقل أن يعرف التلميذ الفرنسى عن الفراعنة أضعاف ما يعرفه التلاميذ المصريون " .. وكأنه يكتب بالحرف ما سكت لسانى عن قوله منذ سنين .

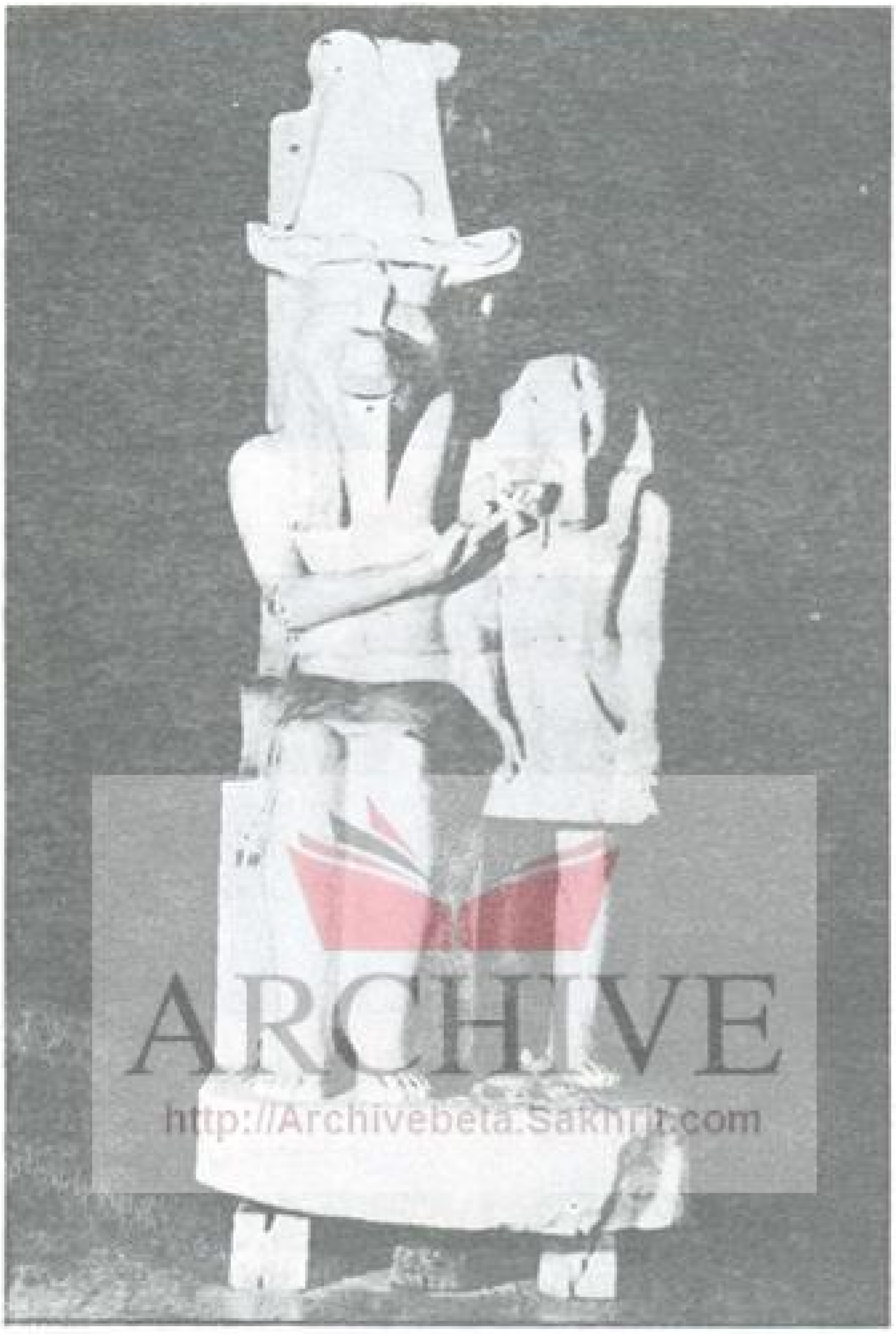
وفى تلك اللحظة شعرت بأن مصر فى حاجة إلى كل " المهمومين " بها تطالبهم أن يخرجوا من جحورهم ويترجموا " الهم " إلى " اهتمام " ويشاركوا بجدية فى هذا الحوار الذى يخص مستقبل الطفل فى بلدنا .. بل مستقبل هذا البلد نفسه .. وقد يكون من الظاهر أن هذا الهجوم الموجه لوزير التربية والتعليم نتيجة المناخ الثقافى الحالى الذى يتحكم فيه إلى حد كبير التيار الدينى المتطرف ومن هنا يبدو الاهتمام بدراسة أو تدريس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التاريخ المصرى القديم كما لو كان قضية لها أبعاد دينية وكأن من يدرس التاريخ يدرسه من منطلق المتفرج على فيلم سينمائى يختار منه الفترة التى تحلو له - ليس من أجل المعرفة - ولكن من أجل التقمص ومعايشة الدور ..

وكما لو كانت دراسة التاريخ عملية مقارنة بين فتراته المختلفة من أجل الرجوع إلى فترة ما نقوم بعدها بعملية لتحنيط كل من العقل والزمن..

وكيف يمكن لأى إنسان أن يعتقد أن من حقه أو فى إمكانه أن يحاكم " الماضى " بميزان أخلاقى جديد أتى مع حضارة أو حضارات أخرى تلت تلك الحضارة القديمة بآلاف السنين ؟



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرله سوبك (متحف الأقصر)

وكيف يمكن لنا أن نقف أمام هذه الحضارة العظيمة ولا ننحنى لها .. فهى أول من آمن بضرورة وجود الخالق والإله وأول من جاء بالحساب والعقاب وأول من جاء بالتوحيد .!

والقارىء بعمق فى هذا التاريخ لا يستطيع الهروب من استنتاج (تعضده الحقائق) بأن فكرة التوحيد قديمة جداً وعاشت فى الوجدان المصرى منذ أول لعبادات " رع " فلقد كانت الشمس وظلت الشمس وإن تعددت أو تغيرت الرموز .. تلك الرموز التى اتخذها هؤلاء القدماء كوسيلة تعبيرية تشهد لهم بخصوبة الخيال وقوة الملاحظة وارتباطهم الشديد بالبيئة واحترامهم لصور الحياة المختلفة الموجودة على الأرض .. ومع إخناتون كان التطور العقائدى الذى وصف التوحيد بالصورة التى نفهمها الآن وهذا التطور فى مضمونه تطور فلسفى تدرج من " المادية إلى التجريدية " ومن رؤية الإله بشكل مماسى إلى رؤيته كقوة خفية (وراء الشمس) يُستدل عليها بعطائها وأياديها التى تعطى الدفء والنور والتنوير.

وبذلك وصل المصرى القديم بنفسه، وبفطرته، وقبل كل الديانات إلى روحانية الإيمان التى تعتبر أسمى مراحل علاقة الإنسان بربه وهناك جانب عقائدى آخر يؤخذ على الحضارة المصرية القديمة وقد تجتمع عليه كل الأديان السماوية ألا وهو افتراء فرعون على نبى الله موسى .. ولم أفكر بعمق فى هذا الأمر إلا عند سماعى لأول مرة " إسرائيل فى مصر " لهاندل وإصغائى للكم الهائل من السباب واللعنات التى كان يتغنى بها أفراد

الكورال ويوجهونها لفرعون مصر والمصريين .. وسألت نفسى وقتها سؤالاً ساذجاً .. أليس عادياً جداً أن يكون هناك فى عصر من العصور حاكم ظالم جبار .. فلماذا إذاً فى مصر القديمة أخذ كل الفراعين صفة هذا الفرعون ؟ وسقط المصريون سهواً أو ظلموا كعادتهم بظلم حاكمهم كما لو كان لهم يد فى الأمر ، فلم تكن الدولة عبارة عن فراعين فقط بل كان فيها البناء والفلاح والطبيب والكاتب وغيرهم .. ومع ذلك نرى أن عدداً غير قليل منهم عصى فرعون وانتمى إلى هذا الدين الجديد والدليل على ذلك هذا الوجود اليهودى فى الإسكندرية والذى عبر عنه عمرو بن العاص عند دخوله مصر بقول.. « أنها مدينة . فيها أربعة آلاف قصر وأربعة آلاف مسرح وأربعة آلاف يهودى » وبسذاجتى أيضاً كنت أظن أن أولى الناس بكراهية هذه الفترة التاريخية ورفضها هم اليهود أنفسهم وكل ما أستطيع أن أقوله أننى إذا كنت مدينة بجزء صغير للطفل الإنجليزى للأخذ بيدى إلى عالم تاريخى المجهول فأنا مدينة بجزء أكبر لموشى ديان ! فمن خلال مشاهدتى لبرنامج تليفزيونى (ب . ب . س) منذ فترة بعيدة تعرفت ، بل صدمت من اهتمام موشى ديان بالتاريخ المصرى القديم وحبه فى التنقيب عن الآثار واقتنائه مجموعة نادرة من الآثار المصرية ولا أنكر أننى فشلت فى محاولاتى لكبت إعجابى به وكان غيظى شديداً !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإله خنوم ـ رأس كبش على جسم أسد

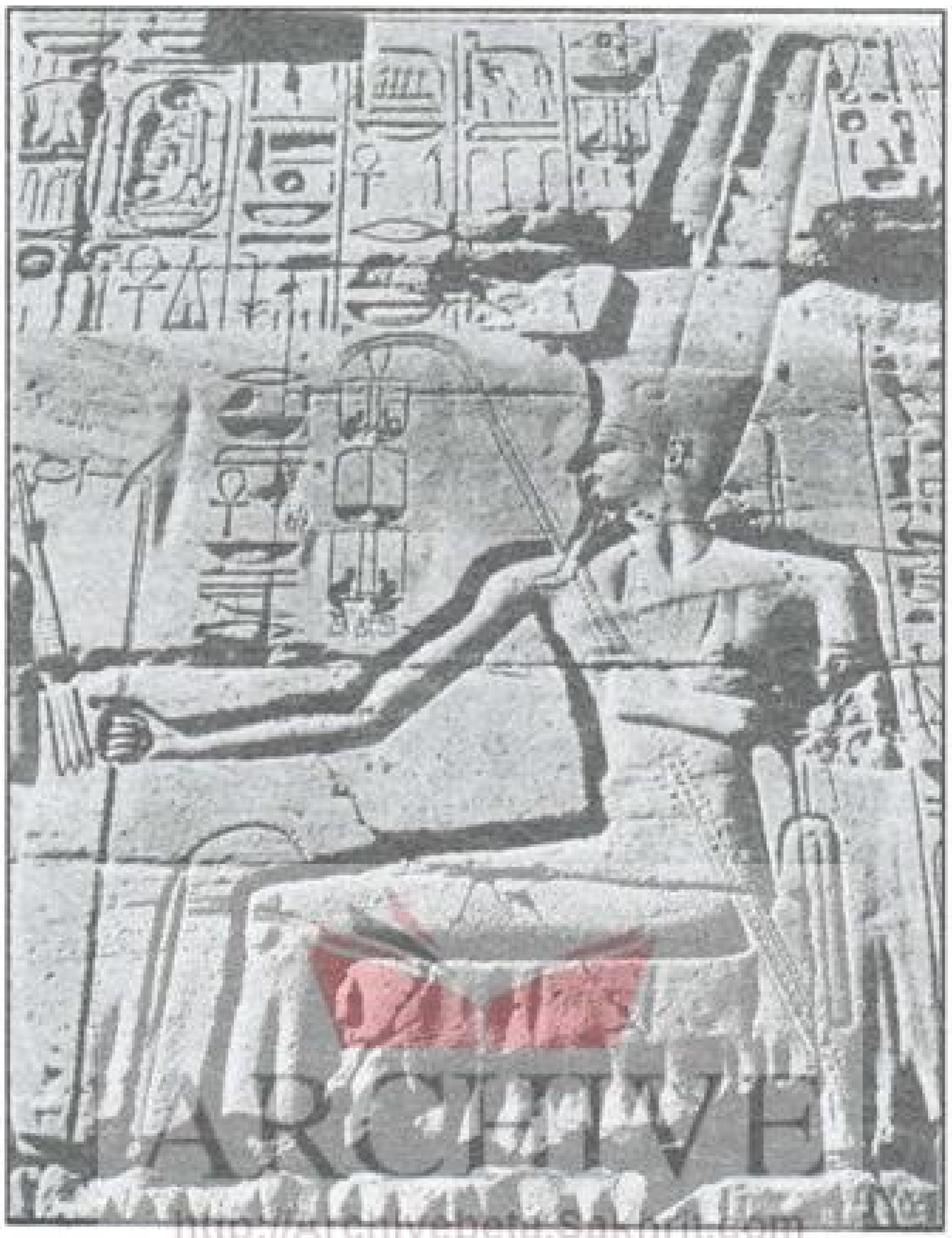
وأنا مدينة أيضاً لفرويد الذى كان اهتمامه هو الآخر غريباً بالتاريخ المصرى لدرجة أنه عندما ترك " فينا " إلى " لندن " هرباً من النازى هتلر كان خوفه على نفسه مماثلاً لخوفه من أن يفقد أيا من مقتنياته المصرية خاصة تمثال رمزى " لتحوت " .. حامى المفكرين والكتاب !

ومع كل هذه الاعتبارات إلا أننى أشك (وقد أكون مخطئة) بأن الرفض النفسى للحضارة المصرية مبنى أولاً وأخيراً على أسس عقائدية (صحيحة أو مشوهة ـ معتدلة أو متطرفة) وربما يكون التطرف الدينى مجرد أداة أظهرت بوضوح عمق المسافة النفسية بيننا وبين ماضينا.. فمن كان ومازال يسرق الآثار ويهربها خارج البلاد لا يختلف كثيراً عن من هو على استعداد الآن لوضع قنابل فى المعابد الأثرية .. فالأول يبيعها والثانى

يستبيح حرمتها وكلاهما يتفق فى شىء واحد هو هدم الشعور بالانتماء لهذه الحضارة ..

وحتى لو تركنا كل هذا جانباً فأنا كمصرية تربيت فى زمن كان يتسم بكثير من التسامح والاعتدال ، عانيت مع ذلك حرماناً كبيراً من المعرفة الضرورية للتعرف على أصول هذه الحضارة مما يشير بأن هناك عوامل أخرى لعبت دورها فى هذا الاغتراب .

والنقاط الثلاثة التى سأسردها هنا هى خلاصة حوار طويل دار فى نفسى وهى بلا شك رؤية خاصة للأمور تهدف إلى التعرف على الدوافع النفسية وراء الرفض أو القبول لتلك الحضارة التى تفرض نفسها على ذاكرتنا ولو كانت منسية ..


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإله آمون رع أبو الآباء

وهذه النقاط هى علاقتنا بالمعرفة ، دور الاستعمار فى تشكيل ثقافتنا وتأثير الاديولوجيات المعاصرة على رؤيتنا للتاريخ القديم .

١ ـ علاقتنا بالمعرفة

كثيراً ما أسأل نفسى ما الذى يدفع كمسارى أتوبيس فى جلاسجو أن يقضى مساءه يقرأ كتاباً عن اخناتون ؟ هل هم أكثر ولعا منا بالمعرفة أو هل هم أكثر انبهاراً بالعقل البشرى وإنجازاته وهل هم حقيقة أفضل منا كما يدعون ؟ ؟

وكان هذا السؤال يأخذنى دائماً إلى علاقتنا بالمعرفة بشكل عام وهى علاقة غريبة ترجع أصولها إلى فقرنا فى صناعة الأفكار فى الزمن الحديث مما جعلنا مستهلكى فكر ، وربما لا يوجد عيب فى هذا إذا كنا قادرين على البحث عن البدايات والإيمان بتواصل وتسلسل المعرفة مع وجود الرؤية النقدية التى تعنى امتلاك مهارات الجدل والنقاش والاستعداد لهدم الأفكار من أجل بنائها من جديد وأيضاً سعة الأفق التى تجعلنا نتحمل المتغير وغير الثابت والوصول إلى الحقائق بالاستنتاج وعدم تقبلها كمسلمات غير قابلة للشك .

وبجانب هذا كله توجد عوامل أخرى لها علاقتها بموقفنا تجاه المعرفة أهمها إيمان البعض بأن « المعرفة رفاهية » فمن يبحث عن المعرفة لا يعانى هموم الكادحين الذين يفكرون فقط فى لقمة العيش وهذا الجانب ربما

يكون له علاقة قوية بالإعراض عن المعرفة التى تبدو قليلة النفع أو ليست لها علاقة مباشرة أو مادية بالحاضر. وبما أننا نناقش علاقة المعرفة بالفقر والغنى فلابد أيضاً من الإشارة إلى بعد آخر فى النقاش وهو " طبقية المعرفة" بمعنى الافتراض بأن هناك أنواعا من المعرفة لا تهم إلا صفوة أو نخبة من المجتمع ولا تهم الآخرين .

وهذا بدون شك عنصر هام وراء محدودية السياحة الثقافية فى مصر فالقصور واضح فى الثقافة التاريخية المتاحة للإنسان العادى فى هذا المجال والقليل الموجود يحوى مادة تاريخية صعبة أو معقدة تعمق المسافة الزمنية والنفسية تباعاً .. وعندما تستفسر عن هذه الفجوة فى المعرفة يأتى التبرير السائد بأن هذه الأمور لا تهم المصريين كثيراً كما لو كان تاريخهم وآثارهم مجرد صدفة !

هذا ما عبر عنه وليام جولدنج فى كتابه " **الجريدة المصرية** " عندما قال « مصر أعجوبة جمالية ولكنها تعانى من لا مبالاة أبنائها بكل هذا الجمال »

٢ - دور الاستعمار فى تشكيل ثقافتنا

نحن والاستعمار .. موضوع شائك ومعقد للغاية لا لسبب إلا لأن تعاملنا معه يأخذ الصبغة العاطفية التى تحول بيننا وبين رؤيته بشكل علمى موضوعى .

وبالطبع عندما نتكلم عن الاستعمار لا نقصد به الاستعمار الأوربى فى القرنين الماضيين ولكن نقصد به كل أشكال الاستعمار التى خضعت لها مصر وتحملتها وتعايشت معها لفترة تزيد عن ألفى عام بدأت بغزو الفرس ثم دخول الإسكندر الأكبر وانتهت فقط منذ أقل من خمسين عاماً ...

فى خلال هذا الزمن الطويل تحولت مصر من حضارة لها شأن عظيم وسيادة خاصة إلى مجرد " تابع " .. ومع تهميش مصر .. حدث أيضاً تهميش لتاريخها القديم بل طمس كامل لمعالم هذا التاريخ ومما ساعد على هذا حريق مكتبة الإسكندرية وانتهاء أسطورة الإسكندرية كقلعة للثقافة فى مصر وأكبر شاهد على كل التقدم السابق ..

ولم يبق إلا معابد متناثرة .. كتب غير مقروءة ، وظل شىء واحد يدفع الوجدان المصرى للشعور المؤكد بأن هناك حقبة مفقودة فى تاريخه هو الأهرامات وصمت أبى الهول .

وكما نعرف جميعاً فالفضل فى اكتشاف حجر رشيد وفك طلاسم هذا التاريخ يرجع للمستعمر الأوربى (رضينا أو أبينا) .. فهو الذى خلع النقاب عن أسرار تلك الحضارة القديمة التى كانت مدفونة تحت الأنقاض منذ رحيل كليوباترا ثلاثين عاماً سبقت مولد السيد المسيح .. ومن هنا بدأ فصل جديد فى علاقتنا مع المستعمر الأوربى . كيف ندين له باكتشافاته ونعترف بجميله وكيف نكرهه فى نفس الوقت فهو ليس كأى مستعمر سابق . إنه يمت بصلة وطيدة لفصيلة الصليبيين الذين لم ينته الثأر بيننا وبينهم حتى الآن . وهذا المستعمر الجديد لم يصل إلى كل هذا من فراغ بل إنه يعرف جيداً أصول وقوانين اللعبة ، لعبة الاكتشاف والتحليل والتفسير .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يكن أمامنا إلا ترك الملعب له متخلين عن حقنا فيما هو ملكنا وإرثنا ولكى نتصالح مع هذا الوضع الغريب كان لابد أن نعطى الجهل أو التجاهل بهذه الحضارة قيمة جديدة ، بعداً قومياً ، كما لو كان من الوطنية ألا نعرف شيئاً عن مصر القديمة لأنها تشغل اهتمام المستعمر وكل ما يحبه المستعمر لابد أن نكرهه نحن !

وتطور هذا الشعور الوطنى المقلوب إلى الشعور القومى العربى فلقد خيل للبعض أن الإخاء العربى لا يمكن أن يتم إلا بمسح معالم الشخصية المصرية . ومع فرحة عودة مصر للمصريين كان الحزن أيضاً على طمس تفردها . ومن البديهى أن هذا الموقف من المصريين كان بمثابة الفرصة الذهبية التى جاءت للمستعمر الأوربى بدون تعب أو مجهود . فلقد تركت له الساحة ليفعل ما يشاء بهذا الكم الهائل من عبقرية الابداع المصرى . والحق يقال أنهم فى معظم الأحيان كانوا أوفياء لهذه الأمانة !

وكما تعاملنا مع المستعمر الأوربى بازدواجية ـ ومازلنا ـ اتسم تعامله هو الآخر معنا بثنائية المشاعر .. فمع كل هذا الولع والاهتمام بالحضارة المصرية كان هناك أيضاً التقليل من قدر مساهمتها فى المعرفة الإنسانية ككل ودورها فى التقدم البشرى .. فالمستعمر كان فى الحقيقة فى مشكلة ، لا يستطيع التوفيق بين شعوره بالتفوق والإقرار بأن هؤلاء المصريين الأفارقة ذوى البشرة غير البيضاء تمكنوا بالفعل من صنع حضارة بيضاء .. أى حضارة راقية سامية وصلت إلى أعلى حدود المعرفة .

ومن ضمن الحلول التى توصل إليها المستعمر الأوربى لحل المشكلة المصرية هو إخفاء الكثير من معالمها وتفسير بعض من جوانبها بطرق خاصة تهدف إلى إظهار الحضارة اليونانية على أنها المصدر الرئيسى والأساسى للحضارة الغربية الحديثة والنبع الأول لكل الأفكار الإنسانية .

ومن العجيب أننا وقعنا فى هذه المصيدة الأوربية . ولو أن التفسير واضح فنحن لا نملك المقدرة على الجدل والنقاش لأننا ببساطة نعلم أقل القليل عن هذا التاريخ .. ولهذا عندما بدأنا التعرف على الحضارة الغربية لم نجد إشارات إلى تاريخنا بقدر ما وجدنا فيه من إشارات إلى حضارة الإغريق ففى الطب مثلاً لا نعلم شيئاً عن " إمحوتب " ولكننا نعرف على الأقل اسم " أبو قراط " وأيضاً نعرف الكثير عن " أفروديت " " وفينوس " .. ولكن لا أتذكر أننى قرأت عن " حتحور " إلا ربما من خلال هذا الشاعر المصرى الأصيل " صلاح جاهين " الذى كان واقفاً على كل هذا ونقله بعمق وروعة فى قصيدته " على اسم مصر "

" يا أمة ضحكت من جهلها الأمم "
ده العلم كان عندنا فى صغره متربى
لكنه هاجر وعدى البحر متخبى
لما الإيران هجموا ثم اليونان هجموا
ثم الرومان دمروا ثم التتار هدموا
ثم الجميع كل واحد مسح قدمه
على اسم مصر ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ ـ تأثير الأيدولوجيات المعاصرة على رؤيتنا للتاريخ القديم

كان الرفض للحضارة المصرية القديمة لدى بعض المتأثرين بالفكر الليبرالى الحديث مستمداً فى أساسه من منطلق أن الحضارة المصرية حضارة " **هرمية** " أى مبنية على نظام ديكتاتورى يعطى سلطة مطلقة للحاكم على حساب حقوق وحريات الفرد العادى والدليل على ذلك .. أهم رموزها " **الأهرام** " التى هى فى رأى البعض مجرد قبور لهؤلاء الفراعنة تم بناؤها بالسخرة ـ وهذا أمر مشكوك فيه ـ متجاهلين تماماً الرمزية الروحية لهذا البناء وكونه نوعا من "العمارة الدينية" مثله فى ذلك مثل أفخم الكاتدرائيات أو المساجد العظيمة .

وربما كانت هذه النظرة السطحية للأمور وراء إغفال البعد النفسى فى علاقة المصريين بحاكمهم .. فكل حاكم كان بالنسبة لهم "حورس" هذا الابن الذى فقد عينه فى هذا الصراع الأزلى بين الخير والشر لينقذ الحضارة الإنسانية ويرسى قواعد النظام الكونى . لم ينس المصريون قط هذا الصراع بل عاشت هذه الأسطورة فى قلوبهم وضمائرهم وشكلت الأسلوب الذى تعاملوا به مع كل حكامهم .. ذلك الذى نقله بإبداع كاتبنا "توفيق الحكيم" فى كتابه "عودة الروح" .

فمن الصعب جداً مقارنة هذا النوع من الحكم مع ديكتاتورية معاصرة مثل النظام الهتلرى (الذى جاء إلى الحكم عن طريق انتخاب ديمقراطى!)

وهناك دليل آخر على هذا وهو موقف الأغلبية الحالى تجاه الديمقراطية ـ فلا شك أننا جميعاً نطالب بمزيد منها ـ ولكن يبدو للكثيرين أن الديمقراطية غاية أو هدف فى حد ذاته وليست مجرد وسيلة أو تقنية سياسية .. فمازال معظمنا يبحث عن حوررس "المنقذ" الذى سيخلصه من كل "ست" فى حياته ويقدم له الخير على صينية من فضة .

وبدون التغلغل كثيراً فى ديموقراطية أو عدم ديموقراطية هذه الفترة إلا أنه من المهم فى الحديث عن الأيدولوجيات المعاصرة أن نشير إلى عصرية التاريخ المصرى بالرغم من البعد الزمنى الهائل وحداثته بالرغم من قدمه الشديد .. فهذه الحضارة كانت الأولى التى أظهرت الاستعداد لاحترام الفردية والاختلاف عندما قرأت عن إخناتون كان يحلو لى هذا الوصف له «أنه أول من تفرد فى التاريخ» وهى أيضاً من الحضارات التى أعطت للمرأة مكانة ربما لم تصل ولن تصل إليها مرة أخرى .. فالوضع الذى وصلت إليه المرأة فى المجتمع المصرى القديم لايضاهيه مكانة فى أى مجتمع متحضر حتى يومنا هذا .. هل هناك عدل أكثر من أن تكون العدالة (ماعت) امرأة !

هذا غير الاحترام والحب والرأفة التى أعطاها المصريون للحيوانات .. نحن نندهش الآن للمجموعات الحديثة التى تطالب «بحقوق الحيوان» ولا ندرى كم نعم الحيوان بحقوق فى مصر القديمة .

والأهم من هذا كله هو العمق الإنسانى الذى جعل تلك الحضارة ترفض كل أنواع العنف وتمقت الحروب وتسجل على جدران معابدها أول معاهدة سلام فى الوجود وبالرغم من كل هذا يوجد منظور آخر حديث اتخذه الغرب خطأ جدلياً يفسر تحمسه الشديد للحضارة اليونانية على حساب الحضارة المصرية ألا وهو غياب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنطقية ومحدودية النزعة الفلسفية .. وإذا كان هذا صحيحا فلماذا اهتم اليونانيون أنفسهم بهذه الحضارة ولماذاأمضى فلاسفتهم وقتاً طويلاً للدراسة فى مصر إذا لم يجدوا فيها - كما يقول الدكتور بول غليونجى فى كتابه السحر والطب فى مصر القديمة - ما يستحق الدراسة ؟ وهذه النقطة تستهوينى بشكل خاص وسأحاول عدم الاستفاضة فى الجدل للدفاع عن منطقيات الحضارة المصرية ولكن هناك مفهومين يؤكدان من وجهة نظرى الرقى الفكرى والنظرة الفلسفية لهؤلاء القدماء ..

أولهما هو إعطاء أهمية كبرى «لمفهوم الزمن» ففكرة الوقت قديمة جداً اهتم بها المصرى وأعطى قيمة عالية «للساعات» ، قيمة وصلت إلى التشخيص فى «تحوت» منظم السنين والشهور والأيام .

وهناك مدلولات أخرى مثل « هو الذى يخفى الساعات» بمعنى أنه يملك مقدرة التحكم والنظام .

وإذا كان فى مفهوم الزمن من الإغراء ما يكفى للاسترسال فيه إلا أن هناك مفهوما آخر له جاذبية خاصة وهو تطور «معنى الخير والشر» وبداية ظهور «**النسبية**» ففى أول الأمر كان الخير والشر منفصلين .. الخير ممثل فى «حورس» والشر ممثل فى «**ست**» وانتصر الخير على الشر .. ولكن مع شيء من التطور نجد الخير الممثل فى الإله «**بتاح**» إله القلب واللسان يقترن « بسخمت» تهلكة البشر.

ونجد أيضاً «سخمت» التى اتخذت من اللبؤة رمزاً لها وكانت تمثل القوة الحارقة فى الشمس تتبادل مع القطة «باستيت» دفء الشمس .. وبهذا يصبح الخير والشر موجودين فى نفس الشخصية كوجهين لعملة واحدة وتطور هذا أكثر فى رمزية تاج «آمون» الذى يرمز للشيء وضده مؤكداً ثنائية الصفات فى الكائن الواحد وتضادها مما يدعو إلى ضرورة التعايش مع المتضادات من أجل تحقيق التوازن والاعتدال ..

وفى نهاية المطاف أسأل نفسى .. هل هناك أمل فى أن نغفر لأنفسنا خطأ الجهل أو التجاهل ونتصالح مع تاريخنا .. لا أدرى ؟

ولكننى خلال رحلة التفكير التى حاولت نقل بعضا من معاناتى لها كنت أستشعركلمات للشاعر . ت . س . اليوت فى «أربعاء الرماد» وأحلم لو أمكننى السير أكثر وأكثر فى درب الزمن من أجل البحث الحقيقى عن الذات واسترجاع زمان سلُب أوضاع ..

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

...... لماذا ينشر الصقر العجوز جناحيه

ولماذا أحزن على قوة تداعت

إننى أعرف أن الزمن سيبقى زمنا

ولو كان المكان هو نفس المكان

فما هو قائم .. قائم لوقت ما ..

وأدعو الله أن يرحمنا

ويجعلنى قادرا على نسيان تلك الأمور

التى أناقشها مع نفسى
ويصعب علىَّ تفسيرها ...
إمرأة الصمت هادئة
ويملؤها الاضطراب
ممزقة فى كمالها
وردة الذاكرة

وردة النسيان
متعبة وتعطى الحياة ...
تلك هى الأرض التى إذا
انقسمت .. انقسمت بالجميع
والواحدة والانقسام أمور لا تعنى
إنها أرض .... ميراثنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوزي كريم

وجـــــه

- ١ -

هِيَ وَجْهُكَ،
كَيْفَ لَكَ اليوْمَ أنْ تَتَنصلَ منْهُ
وتمْضى خفيفا، تقامرُ فى كلِّ مَلْهَى
وتشْرَحُ للناس كيْفَ تبيعُ لهُمْ ذكرياتكَ
تَعْرِضُ فى كلِّ سوقٍ
شموساً مؤبَّدَةً فى البَهَاءِ
وأنْتَ تخبِّىءُ وَجْهَكْ،

هِيَ وَجْهٌ تفصَّدَ منْكَ، تجسَّدَ منْ موْتِكَ الأبَدِيِّ ،
تكثَّفَ منْكَ ضباباً خفيفاً، تَسَرَّبَ فى كلِّ شىْءٍ

وَجَمَّعَ منْ ذهْنكَ الذكَرِىً سَديماً تكثّفَ

حتى رأيْتَ السديمَ سَرَاباً خفيفاً،

فقلْتَ لَهُ : كنْ ضعْفِيَ الأبَدِىَّ

وكنْ صَمْتِيَ الأبَدِىَّ

وكنْ لى خيالاً أحاسبُهُ

حينما يَتَوَضَّأُ فى دمى الندم

وكن ضلتى فى الهَجيرِ

وكنْ زَمَنِى الذى يحتوينى إذا ما توارَى القديمُ بنهْرٍ جديدٍ،

وَأَوْرَقَ فى الصُحُفِ الخائنات،

وأزْهرَ فى النَشَرَاتِ، وأبْرَقَ فى الموجزاتِ،

وسافرَ فى كلِّ شمْسٍ تجىءْ.

هِىَ وَجْهُكَ

حينَ تقابلُهُ فى الصَّبَاحِ

وحينَ تحاوِلُ أنْ تتوارى بهِ فى المساءِ

وحينَ تسامِرُهُ كلَّما أو قفَتْكَ المشاكِلُ فى كلِّ مُنْعَطَفٍ

هِىَ أنْتَ .. فهلْ تتكشَّفُ ذاتَكْ؟!!

- ٢ -

كيْفَ تعتادُ هذا الدُّوَارَ الحميمَ،
وتدْفِنُ صَمْتَكَ فى ساحةٍ منْ شجَارٍ،
وبعْضُ الهوَاءِ تحولَ ناراً، وثلجاً،
وملْحاً أُجَاجاً تَكلَّسَ فوْقَ مذاهِبِنَا البائداتِ وأوْغَلَ فى كلِّ شمْسٍ
وَخَبَّأ قُنْبلَةً فى الكلامِ
وأوْرَقَ مَجْمَرَةً تتسلَّقُ أذْهَانَنَا
مثلما تتكاثرُ فيها طَحَالِبُ منْ صُوَرٍ،
ومعارِكُ مِنْ زَبَدٍ، ومسامعُ من سَبَحَاتٍ
تجىءُ بها ماكناتُ التيكَرزْ.

كيْفَ أدْمَنْتَ هذا العذابَ المعبَّأ فى شَطَحَاتِ الإذاعَةِ،
حينَ تكوِّرَ كلَّ صبَاحٍ
وتقذفُهُ فى الهواءِ فيدخلُ من حائطٍ فى المَسَاءِ
ليوغِلَ فيكَ ويزرعَ فى دَمِكَ الأيدْزَ والأغنياتْ.

وَأَنْتَ تُسَالِمُ كلَّ الحوانيتِ تَدخلُ مثْلَ البهاءِ
وَتُخْرِجُ ألسنة البَسمَاتِ لكلِّ الذينَ يبيعونَ صمْتَكَ

يحتفلونَ بتنصيبِ لحْمِكَ

شارَةَ وَهْمٍ ومَارْكَةَ حلْمٍ

على الملصقاتِ القديمةِ يحتفلونَ بِكَ اليوْمَ

مثلما يحتَفلونَ بتاجٍ من الريشِ فوقَ رءوسِ الهنودِ

ويزنونَ بأفكارِكَ الميِّتهْ

- ٣ -

أَنْتَ تَبْدأُ منْ حيثُ تُلْقي القَوافلُ أحْمَالَهَا

ثم تَرْمِي بنصْفكَ للكلمات

ونصفُكَ يمضي إلى الشغْلِ كلَّ صبَاحٍ

وأنْتَ تفتِّشُ عنْ بصمَاتكَ خلْفَ المرَايَا

وتنكرُ هذا الذى يترجَّلُ بيْنَ عيونِ الصبايا

ويخلعُ كلَّ مساءٍ رباطَ العُنقْ،

وأغنيةً مُرَّةً، واشتهاءَ الفراغْ.

أنْتَ لا تعْرِفُ كيْفَ يَنَامُ وكيْفَ يرتِّبُ أفْكَارَهُ

هل تُرَاهُ يكوِّمُهَا مثْل جرْنٍ من القمحِ..

.. تأتى العواصِفُ .. ماذا تُراهُ يخبِّيءُ منها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكيْفَ تقاذَفَهُ البَوْحُ والصَّمْتُ
هُوَ يسْكُبُ نيلاً على جُرْحِهِ
ويرافِقُ زوجاتِهِ الخائناتِ إلى حيثُ يقتُلُهُنَّ واحدةً فواحدهْ

كيْفَ ينْقَسِمُ الواحِدُ؟
الميادينُ تبدو معبَّأَةً بالهواءِ المراوِغِ،
واللغاتُ جنودٌ
وأصبح زىُّ البنات محاورةً بالرصاصِ
ومكْمَرَةً لانفجارِ النصوصْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود حنفى

جمعة العايق

قالوا: ستندم يا جمعة حين لا ينفع الندم. محل الرزق مثل الأرض مثل العرض، فلا تبع الدكان:

أصم جمعة أذنيه، وأحكم مغاليق الإدراك، وباع الدكان ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قالوا مستنكرين منذرين: فرط جمعة في رزقه، ولن يجنى سوى غضب الله ..

●● روى واحد من الجمع أصل الحكاية، قال: جمعة ولد عايق ومتضايق، يرتدى القمصان الحرير المشجرة والسراويل الضيقة المحزقة ويلبس جزمة كعب كباية. وحيد والديه دللته أمه فأفسدته وتعب معه أبوه حتى مات كمداً منه وآل إليه الدكان. والدكان دكان السباكة الوحيد فى الحارة، بل فى الحى بأسره .. صيانة بيوت الحارة كلها منوطة به، مصدر رزق كريم وخير وبركة. لما استلم جمعة الدكان، بخ فى وجوه الناس، فنفروا منه. لم يف بوعد، ولم يحسن عملاً، وغالى فى الأجر، وآذى الخلق بلسانه البذىء. ويوما وراء يوم، كسد الدكان، لم يعد أحد من سكان الحارة يلجأ إليه، حتى جمعة نفسه لم يعد يفتحه كان جمعة يستيقظ من نومه بعد الظهر، يرتدى القميص المشجر والبنطلون المحزق ويتوجه نحو الغرزة عند ناصية الحارة يلعب القمار ويلف السجائر بالحشيش، مخالطاً رفاق السوء. تكاثرت عليه الديون وتكاثرت معها المشاحنات مع خلق الله، وتبهدل جمعة فى أقسام البوليس وراحت عياقته

تتلاشى وتضيع.. جمعة العايق أصبح شبيهاً بالمتشردين، فماتت أمه حسرةً عليه، وجوعاً، وتحت وطأة مرض السكر الذى أنشب أنيابه فى جسمها فلم تجد من يعالجها ويرعاها.

قال الراوى: أضاف جمعة إلى سوء مسلكه، السمعة الرديئة، واليتم، وفقدان الصحبة إلاصحبة السوء، والعوز. ونصحه أهل الخير بالاستقامة وإعادة بناء ما تداعى وأشرف على الانهيار. لم يستمع إلى النصيحة، وباع الدكان.

●● جمعة الآن يا ولداه عاد فى مهب الريح .. لا خليل ولا نصير. بعد بيع الدكان سدد ديون من لايرحمون، وأكل ديون من يتسامحون. خلع مزق القمصان الجريرية المشجرة والسراويل الضيقة المزقة، واشترى جلباباً حريرياً أبيض لم يتمكن بعد ذلك من شراء غيره. انغرس فى الغرزة النصف الثانى من النهار يتشاجر ويلعب القمار، واستبدل لف السجائر بشم المسحوق، حتى نفدت النقود. طرده مالك العقار الذى كان يسكنه وراثة عن أبيه وأمه، وأشفق عليه فى نفس الوقت فأعطاه حجرة بلا نافذة ببئر سلم العقار. باع جمعة عفش أمه ومخلفات أبيه وضاعت النقود فى أيام معدودات. جمعة لا يمانع أن يسرق، فطالما سرق أمه وأباه، لكنه لا يعرف كيف، وهو معزول وحيد.. حتى شلة السوء انصرفت عنه، وفى الغرزة يتشاجر من أجل كوب شاى، وهو بلا نقود، بلا طعام، والأهم: بلا شم. جمعة بلا نقود .. نار تتلظى بلاانطفاء. ويعود آخر اليوم إلى بئر السلم، ينزوى فلا ينام.. فجأة قال آه، فلم يسمعه أحد. صاح فلم يهتم به مخلوق، صرخ كوحش ففتحت أبواب الجيران. همد جمعة وكف عن الحركة والصراخ لكن عينيه كانت تبرقان بكلام غير مترجم غير مفهوم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

●● قالوا: أخذناه إلى طبيب المستوصف القريب. قال الطبيب: جلطة فى المخ شلت النصف الأيسرمن الجسم، لابد من علاج سريع ومكثف، ورعاية دائمة. كل منا همه يكفيه.. كيف، ومن أين؟؟ جمعة له رب إن شاء يرعاه. البعض أحضر غذاء، وتطوع بعض آخر بما استطاع. وجمعة الذى فقد الآن قدرته على النطق زام وماء وتعصب، وأخيراً فهمنا أنه يطلب منا نقوداً، فتركناه جميعاًصامتين.

قالوا: إلى أن فوجئنا بجمعة يترنح فى الحارة .. ملبسه مغطى بالقذارة تفوح منه رائحة العرق والبراز والصنان. كيف خرجت يا جمعة ..؟ يموء وينوح، يمد واحد منا يده إليه بجنيه، وآخر يعطيه

سيجارة،وثالث يشترى له سندوتش وكوب شاى. ويسير جمعة بما جمعه مترنحاً بقدم واحدة وذراع انثنى إلى أعلى وثبت على هذا الانثناء، يسير جمعة حتى ينحط على مقعد من مقاعد الغرزة. ويتكرر المشهد كل يوم، حتى التف أولاد الحارة وساروا خلف جمعة كالذباب.

●● تمدد الزمان، واستقر جمعة على مصيره، واعتاد سكان الحارة ذلك البلاء.

ما لم يقله أحد: خرج جمعة من بئر السلم ذات صباح، بساق واحدة تسعى بعناء وذراع تيبس مثنى إلى أعلى وأول شخص صادفه زام جمعة فى وجهه وماء وناح. مد الرجل يده إلى جيب سترته وأخرج ورقة مالية من فئة ربع الجنيه قدمها إلى جمعة وهم أن يتركه. ماء جمعة من جديد وزام وناح، صوته كان قريباً من صوت الذئاب. كان يشير بيده التى لم تشل نحو فمه وإصبعان من أصابع كفه منفرجتين. فهم الرجل مبتغاه، أعاد يده إلى جيب سترته ثم أخرجها تحمل علبة سجائره، فتح العلبة وأخرج سيجارة ناولها لجمعة. خطف جمعة السيجارة من يد الرجل ووضعها بين شفتيه ومال برأسه فى اتجاه الرجل، ففهم الأخير هذه المرة وأشعلها له.

ما لم يقله أحد، ما لم يكن بوسع أحد أصلاً أن يعرفه أو يهتم بأن يعرفه، أن النار التى تلظت برأس جمعة، كانت قد خمدت .. وبقى من جمعة حيوان زرى الطلعة لديه حافز خفى لافتراس أى مخلوق يصادفه، إذا سنحت ظروف غير معلومة وغير متوقعة.

●● قالوا: جمعة اختفى من بئر السلم، واختفى من الحارة، واختفى من مدخل الغرزة. لم يعد جمعة يظهر لأحد ممن يعرفونه.

انضم جمعة إلى قوافل المتسولين دون أن يعلم أحد، دون أن يسأل أو يهتم أحد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« خالتى صفية والدير »

منظور القص وبنيته الروائية المتراكبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كنت من أوائل الذين قرءوا رواية الكاتب الكبير بهاء طاهر: **(خالتى صفية والدير)** وهى لاتزال مخطوطة، وتتبعت رحلتها مع النشر، ورفض **(الأهرام)** لنشرها، بينما ينشر قصصاً، ويسلسل روايات لبغاث الكتاب، ثم نشرها مسلسلة فى **(المصور)** قبل صدورها فى كتاب عن سلسلة « **روايات الهلال**». وكنت إبان صدورها فى تونس، فجاءنى الصديق الكاتب العراقى الكبير **فؤاد التكرلى** ببشرى ظهورها، فأعدت قراءتها حال صدورها فى كتاب، واستمتعت بمناقشتها باستفاضة معه، ثم قرأت عدداً من الدراسات والمراجعات النقدية العديدة التى تناولتها بالنقد والتأويل، وهى التى وقع قسم كبير منها فى أنشوطة تلقى هذا العمل الرائق الخصيب من خلال السياق الزمنى الذى ظهر فيه: سياق التوتر الطائفى اللعين الذى تعيشه مصر، وقد فرضته عليها قوى لا تروم خيرها . وكنت كلما قرأت تقريظاً لهذه الرواية الجميلة يثنى على دفاعها المجيد عن وحدة عنصرى الأمة، كما يقولون، شعرت بأن هذا التقريظ يظلم الرواية، ويحد من فاعليتها؛ لأنه يكتفى بالجزء دون الكل، ويغفل الكثير مما تنطوى عليه هذه المأساة الروائية المكثفة من رؤى ودلالات. فالرواية، وهى من أروع تراجيديات الأدب العربى الحديث، أخصب القراءات والتفسيرات. فهى رواية المأساة، بل المآسى الكبيرة، التى عاشتها مصر فى العقود القليلة الماضية، والتى تركت ميسمها الفادح على كل مناحى الحياة فيها. وهى رواية التدهور الإنسانى المروع الذى يتحكم فى أكثر الشخصيات الإنسانية نبلاً وبراءة دون ذنب أو جريرة منها، إلا نبلها وبراءتها فى عالم مترع بالشر. وهى لذلك واحدة من أجمل الروايات المصرية وأصفاها، يترقرق فيها الشجن ويعبق بناؤها بروح الشعر الشفيف، وتنطوى بنيتها السردية المحكمة على أصفى إنجازات الكتابة القصصية العربية، فى رحلتها الطويلة للتخلص

من كل أشكال الافتعال فى الكتابة،والانفعال الزائد فى التعبير.

ففى المعمار الروائى لرواية (**خالتى صفية والدير**) بساطة العمارة المصرية الأصيلة وصلابتها، حيث لكل حجر وظيفته الاستعمالية التى تتلاءم مع المناخ، ولا ينفصل فيها الجمال عن هذا التلاؤم، بل ينبثق عنه ويساهم فى إرهاف الوظيفة الاستعمالية ذاتها، وإثرائها بالدلالات. و يبدو معمارها الروائى، كالعمارة المصرية ذاتها، و كأنه لامعمار فيه، بساطته المتناهية هى سر جماله، و مفتاح أصالته. لأنها بساطة السهل الممتنع الذى تستدير فيه القباب، وتنهض المقرنصات، وتتحدب المخاميس، وتمتد الأقبية دون استخدام الفرجار، أو الاعتماد على الأعمدة الخرسانية، أو اللجوء إلى حسابات التحميلات المعمارية المعقدة. ومع ذلك فإنك لو درستها بمقياس الدراسات المعمارية الحديثة، فسيدهشك أن كل ارتفاع أو امتداد فيها يتفق مع أحدث النظريات الهندسية، مع أن البناء العظيم الذى أقام هذا الصرح المعمارى، لم يدرس أى من هذه النظريات، وربما لم يسمع بها. فكاتب هذا الأثر الروائى المهم قد انحدر من أصلاب هؤلاء البنائين العظام الذين يدركون بحدسهم الفطرى أعقد القوانين الهندسية التى ينهض بها المعمار فى رشاقة وتساوق وجمال. ويتعاملون مع كل حجر، مهما ضؤل حجمه، بحساسية تحدد له مكانه الدقيق في الصرح المعمارى السامق، و الذى لو نزعته منه لما أمكن لك أن تجد له مكانا سواه. هذا هو حال **بهاء طاهر** فى التعامل مع المفردات والصور والاستعارات اللغوية فى هذا العمل الروائى الجميل.

وقد بدأت هذه الدراسة بهذه المقارنة بين **بهاء طاهر والبنائين المصريين** العظام. لأن **بهاء طاهر** نفسه قد شعر بشىء من الحرج إزاء دراسة لى عن روايته السابقة (**وقالت ضحى**) كشفت فيها عن تجسيد قوانين البداية القصصية فى العمل بدقة هندسية صارمة، دون أى تعمل من جانبه. فالقاص الموهوب توجهه حدوسه إلى إحكام قوانين العمل القصصى، وبلورة قواعدها فى عمله، دون أن يكون لديه أى انشغال بنظريات، أو أى رغبة فى تطبيقات بلاغتها البنيوية. فهذه هى وظيفة النقد الذى يجتلى أسرار العمل، ويكشف للقارئ عن كنوزه المخبوءة. وفى رواية **بهاء طاهر** الجديدة من هذه الكنوز ما لاتستطيع أى دراسة نقدية واحدة أن تحيط بكل أسراره إلا إذا فاق حجمها حجم العمل المنفرد نفسه.

ولن أبدأ دراستى لرواية **بهاء طاهر** الجديدة، بتناول أسرار البداية القصصية فيها، وإن كان فى هذه البداية، بداية الرواية، وبدايات أجزائها الأربعة والخاتمة، ما يكشف عن حذق الكاتب، ومهارته القصصية الفائقة. فليس من سبيل المصادفة أن يبدأ الجزءان الأولان بالعيد، والثالث بالامتحان، والرابع بالنكسة، بينما تبدأ الخاتمة بالجنازة. لأن هذه البدايات تؤسس بنية النص الزمنية، ودورة الحياة فيه، التى تتوافق مع البنية الدائرية للنص السردى نفسه. ولن أبدأها بالنهاية الاستفهامية التى تترك النص مشرعاً على أسئلة مدببة، ترهف وعى القارئ وترهقه، وترتد به إلى مساءلة النص، ومساءلة الواقع معاً. مع أن البداية والنهاية من المداخل النقدية المحتملة، للكشف عن بعض أسرار هذا العمل، وعن بعض مستويات المعنى المتعددة فيه. ولكنى سأنطلق من التعامل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مع منظور القص فى هذه الرواية الجميلة، لأن الكشف عن سر اختيار الكاتب لهذا المنظور، منظور الطفل المترع بالبراءة والطزاجة معاً، هو الذى يقدم لنا، فى تصورى، مفتاح هذا العمل الذى يجنبنا أى ابتسار له فى تفسير أحادى الدلالة. وهو الذى يربط بين منظور الرؤية، واختيار زاوية التصوير فيها، وبين النص المضمر، أو المفترض، والذى يتحكم فى كل جزئيات النص المفصح عنه، والذى يبدو على السطح، وكأنه نص مهموم بالحنين إلى هذا الوئام المفقود، بين «عنصرى الأمة» المصرية من المسلمين والأقباط. وهو الذى يكشف لنا عن سر المأساة الروائية المتجسدة فى النص المضمر، وعن قوانينها المعقدة التى تردنا إلى قوانين المأسى الإغريقية القديمة، عند **سوفوكل ويوربيديز**. كما يميط اللثام، وهذا هو الأهم، فى مستويات النص المفصح عنه، عن أسباب هذا العنف الدموى، غير المبرر، وغير المفهوم، والذى يوشك أن يلتهم الثمالة الباقية من عقل مصر، ويؤدى بها إلى الجنون والتهلكة. فبدون تفحص منظور القص، ودور الراوى، الذى نال هو الآخر نصيبه من العنف العبثى المدمر، دون أن يتخلى عن صحوه الضرورى لمراقبة ما يدور واستكناه أسراره بعد لطمة العنفْ المدوخة، لن نستطيع أن نضع أيدينا على عوالم المعنى المتراكبة فى هذا العمل الروائى المهم. بالرغم من أن الراوى نفسه يصرح لنا بأنه ليس مهما فى هذه القصة (ص٦٣)، وكأنه يريد بهذا التصريح، أن يحكم لعبته المراوغة، حول النص والقارئ معاً.

ومنظور القص فى هذه الرواية هو منظور الصبى الذى يقص علينا الأحداث، بادئاً، لا بضمير المتكلم المفرد، وإنما بضمير المتكلم الجمع المتشح بغلالة القص بضمير الغائب، وبزمن الفعل الماضى. والبداية بضمير الجمع تؤسس لنا طبيعة هذا المنظور المراوغة، التى تطرح الوعى الفردى فى براءته الطفلية الأولى، باعتباره المعادل القصصى للوعى الجمعى من ناحية، وباعتباره جزءا أساسياً من رحلة هذا الوعى الطفل مع الوعى، ومع التجربة الاجتماعية والقومية من ناحية أخرى. كما أن اتشاح هذا الضمير بغلالة القصّ بضمير الغائب، أى الضمير النائب عن ضمير المؤلف ومنظوره، وخاصة فى بداية النص الوصفية المحايدة التى تتعمد إخفاء المنظور في السطور الأولى للعمل، تستهدف إعطاء هذا المنظور بعداً إضافياً من العمومية والشمول. أما رواية النص، جله، بزمن الفعل الماضى، بادئاً من منطلق الصبى، وهو لا يزال فى الثانية عشرة من عمره، ومنتهياً به وقد تخرج من الجامعة، وأكمل دراسته للآثار بها، وعمل موظفاً فى الآثار أيضاً، فإن هذا يعنى أن النص يقدم لنا الماضى المستعاد، ويستمر به فى الزمن بالصورة التى يصبح فيها حاضر الراوى الشاب هو نهاية المحكى، وماضيه هو بدايته، وزمن نموه بين الحاضر والماضى هو زمن نمو الراوى نفسه، من الصبا إلى الشباب.وهذه البنية الزمنية تخلق نوعاً من التوازى بين رحلة الراوى مع الوعى ورحلة بلدته مع المأساة، بمعنى أن الوعى فيها وعى بالمأساة ووعى المأساة فى آن. فالماضى المستعاد هو صيغة استخلاص العبر، وهو شكل تمحيص الراوى لواقعه وإدراكه لأبعاده معاً. كما أن التوازى بين نمو الراوى، ونمو المأساة المحكية، يجعل هذا الراوى واحداً من أبطال النص الأساسيين الذين أغفلتهم كل المعالجات النقدية، التى قرأتها للرواية حتى الآن، فوقعت هذه المعالجات بذلك فى أنشوطة البنية الروائية نفسها، دون كشف لطبيعتها المراوغة.

فبدون أخذ هذا التوازى البنيوى فى الاعتبار، يظل النص المضمر غائباً عن أى تناول نقدى للرواية، بالرغم من أن البنية اللغوية للنص تومئ هى الأخرى إلى أهمية هذا التوازى، من خلال تغير مفرداته، وجنوح لغته إلى استبدال السرد بالتجسيد ، فى مراحل النص الأخيرة، وخاصة فى خاتمته. وهذا التحول فى البنية اللغوية يرافقه تحول مماثل فى موقع الراوى من القص، فالراوى لا يروى لنا القصة من موقع ثابت وإنما من موقع متحرك فى الزمان، ومتغير فى المكان معا، إنه يرويها من مواقع متغايرة باستمرار، فى القص فالراوى لا يروى لنا القصة من موقع ثابت وإنما من موقع متحرك فى الزمان، ومتغير فى المكان معا، إنه يرويها من منطلقها، لا فى زمنها ومكانها فحسب. فهناك ما يرويه من موقع الواثق من الأحداث، المتأكد من صحتها، وهناك أيضا ما يرويه لنا من موقع المتشكك المتسائل، العاجز عن حسم طبيعة ما يرويه لنا، أو ما يرويه لنا من منظور إحدى الشخصيات، وقد أتاح له عمر الصبى، وعلاقته الأسرية الحميمة بالشخصيات كلها، أن يتحرك بينها بسهولة، وخاصة بين عالم النساء والرجال فيها، وهما عالمان منفصلان فى واقع الصعيد المصرى بقوانينه الصارمة، ومن هنا فإننا بإزاء عالم يتسم بالتغير، والحركة، والسيولة المستمرة، لا فى وقائعه المتلاحقة فحسب، وإنما فى طريقة إبلاغنا بهذه الوقائع كذلك. وهى حركة تتوازى فى مسيرتها، ووتيرتها، وإيقاعها مع حركة الحدث نفسه، و مع تغيرمواقع الشخصيات ومواقفهم . وتؤكد البنية الروائية ذاتها أهمية هذا التوازى، لا بين رحلة الراوى مع الوعى ورحلة النص مع التطور فحسب، وإنما بين الراوى وبطل هذه الروايةالبادى: حربى كذلك. وهذا التوازى من مفاتيح هذا العمل المهمة، والتى يكشف عنها مشهد المواجهة بين البيك ورجاله وبين حربى وهو المشهد الذى انتهى بقتل البيك. فقد تعرض الراوى فى هذا المشهد لصدمة المواجهة المدوخة قبل أن يتعرض لها حربى. فقد كان هو أول المعترضين على فصول الظلم الفادح الذى أخذ يتكشف للجميع بعد ذلك، دون أن يستطيع أحد له رداً، وكان اول الذين نالوا نصيبهم منه، «**جذبنى أحدهم، ولكمنى بامتداد ذراعه بقبضة قوية فى صدرى فسقطت على الأرض وقد ضاع منى النفس، كلما حاولت أن ألقف الهواء شعرت أن أشواكا تخز** صدرى، وأن **قلبى سينفجر وظللت ملقى فىّ مكانى ، لا أستطيع أن أقوم، بالكاد يتردد فىّ النفس**، لكنى أفتح **عينى رغم ذلك على سعتها، لا أريد أن يفوتنى شىء مما يدور**» (ص ٥٣)

هذا المشهد المروى بلغة طفل بليغة فى إيجازها ووصفها، يقيم تعارضا ظاهريا بين استجابة الراوى، واستجابة حربى، لهجمة البيك ورجاله. فبينما الراوى يتوسل للبيك فى ضراعة بألا يضرب حربى، يستسلم حربى له استجابة لأعراف وأصول وهو يقول له: « **حقك يابك، أنا ابنك وخادمك، إن كنت أخطأت فمن حقك أن تؤدبنى، اقتلنى إن شئت، أما أنا فلن أغلط فى حق والدى** » (ص٥٣)، ولكنه يقيم فى الوقت نفسه توازياً بين الاستجابتين المتماثلتين والمتغايرتين معاً، لأن الصدمة التى «**أضاعت نفس الراوى**» وجاهد لمتابعة المشهد بعدها، توشك أن تكون التلخيص المستشرف لما جرى لحربى بعدها، إذ توشك البنية الروائية نفسها أن تحكم بالراوى لعبة خداع النفس التى يمارسها **حربى** دون أن يدرك أنها سر مأساته، وأنها

هى التى أجهزت عليه. فالراوى المتسربل بقناع براءة الطفولة، وطزاجة الحكى من منظور صبى يوهم بالحياد والمراقبة الموضوعية المتجردة من كل غرض، ضالع هو الاخر فى لعبة **حربى**، ومن هنا كان هذا التطابق الذى يبلغ أحياناً حد التوحد بين منظور الراوى ومنظور حربى. ليس فقط لأن هناك الكثير مما جرى لحربى كان الراوى هو الشاهد الوحيد عليه(**حادث الضرب، ص ٥٣ - ٦٢، وحادث الغرق، ص ٩٥**)، وهو تطابق يؤكد أن كل الجزئيات المهمة فى النص، والمتعلقة بحربى، شهدها الراوى، وهو أمر لا يمكن تطبيقه على صفية مثلاً، أو على البك، ولكن أيضاً لأن هناك الكثير مما يدور لحربى يرويه النص، دون أن يكون الراوى حاضراً لما جرى، ويستعين فى ذلك ببناء فعل القول للمجهول دون أن ينسب الرواية للراوى أو لحربى، وعلاوة على ذلك فإنه إذا كان من الممكن أن نميز فى السرد المتعلق، بكل ما لم يره الراوى مباشرة، بين نوعين من القص فيما يتعلق بصفية مثلاً، وخاصة بعد انقطاع أواصر صلة أسرة الراوى بها: سرد عادى يروى لنا كل ما هو طبيعى ومألوف فى حياة صفية، يسبقه الراوى بعبارة محايدة «**كنت أسمع أخبارها**» (ص٩٢)، وآخر متشكك مسبوق بـ «**قيل إن**» دائماً، يتناول كل السلبيات، وتجليات الجنون، والتصرفات غير المستساغة، فإننا لن نستطيع هذا التمييز إذا ما تعلق الأمر بحربى. ليس فقط لاستمرار علاقة أسرة الراوى بحربى وانقطاعها بصفية، ولكن أيضاً لأن الراوى يروى عن حربى ما لا يعرفه حتى والده عنه.

وإدراك أهمية المنظور القصصى، ودلالاته المراوغة هو الذى يكشف لنا عن النص المضمر فى هذه الرواية، وهو غير نصها المفصح عنه، والذى يبدو أنه يتناول ما جرى لمصر من تدهور فيما بعد ثورة ١٩٥٢، وفى الفترة التالية لنكسة ١٩٦٧ خاصة، لأن النص المضمر يتغيّا أن يفسر لنا سر هذا الدور والأسباب التى أدت إليه، وهو الذى يكشف لنا عن سر بحث صفية المضنى عن هذا الثأر، الذى لايتحقق أبداً، عن تلك العدالة المفقودة من البداية، والتى أدى فقدانها إلى حرمانها من عريسها الطبيعى «حربى»، وإلى زواجها من «البك» الذى يكبرها بعشرات السنين. وقد بدأ بحث صفية المضنى عن ثأرها، لا من لحظة قتل زوجها البك، فهذه هى بداية الثأر فى النص الظاهرى، وإنما قبل ذلك بكثير، من لحظة حكم حربى عليها بالموت، وتفريطه فيها، وكسره لقانون القرية الطبيعى الذى ربط بينها وبينه، ومجيئه بالبك القنصل للزواج منها، وتيقنها من أنه قال «**إنه شرف لأى بنت أن يتزوجها البك ويرفع مقامها**» (ص ٣٦)، وسؤالها بصوت خافت «**حربى قال ذلك**» (ص٣٨)، ثم قرارها الذى يبدو وكأنه خرج من فم عرافة إغريقية « **أنا موافقة يا والدى، سأتزوج القنصل وسأعطيه ولداً**» (ص ٣٨). هذا المشهد الدال الذى يجئ بعد أن اكتشف الراوى، الذى وحد منظور القص بينه وبين حربى، أكثر من مرة عشق صفية لحربى (ص٢٩، ٣٠، ٣٢، ٣٦) وكأنها بذلك تنفى عن حربى أى تذرع بالجهل بحقيقة تصرفه المدمر ذاك، والذى دمره هو قبل أن يدمر كل الذين أحبهم.

وقد بدأ ثأرها بهذا التفانى المثالى فى خدمة البك، والذى تكشف به لحربى عما فقده بالتفريط فيها، وهو تفانٍ كانت مبالغتها الشديدة هى التى كشفت عن علته الخفية، وعن سره المزدوج، لحد فاجأ الجميع لما « **بدأت**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صفية تظهر على حقيقتها ... كانت أمى فخورة بها، كانت تقول أنا ربيتها وهى شرفتنى، كانت تقول إن البك القنصل لم يعرف فى عمره الطويل سعادة كالتى أعطتها له صفية، كانت بين يدى البك وتحت رجليه » (ص٣٩). فما بدا من صفية فى صورة هذا التفانى الشديد، كان مخالفاً «**لحقيقتها**» التى عرفها عنها الجميع، قبل هذا الزواج، وحتى وقوعه، بل وفى مشهد الفرح الذى يسبق هذا المقتطف مباشرة، والذى كانت فيه «**خجلة لاتدرى ماذا تفعل بيديها، تشبكهما مرة، وتضع يداً على قلبها مرة أخرى، وهى تجيل بيننا عينيها الجميلتين فى حيرة أخفيت وجهى بيدى وبكيت دون صوت، ثم خرجت خلسة، وجلست عند النافورة لآخذ راحتى فى البكاء**» (ص٣٩). هذا التناقض بين المشهدين، وفى صفحة واحدة من النص، يتعمد لفت نظر القارئ إلى مخالفة ما بدا من صفية بعد الزواج لما عهد فيها قبله. وهى مخالفة تتأكد أهميتها عندما يتساءل الراوى « **وما زلت أنا حتى الآن، بعد أن كبرت كثيراً يحيّرنى هذا السؤال: لماذا أحبت صفية بعد حبها الأول الجميل ذلك الرجل الذى يبلغ أ:ثر من ثلاثة أضعاف عمرها ولكن هل سأعثر فى يوم على جواب حقيقى؟ وهل سأعرف إن كانت قد أحبت القنصل لسبب ما أو لعلة ما، أو أنها أحبته فحسب كما تحب أية امرأة أى رجل**» (ص٤١). هذه المبالغة فى التفانى هى علة وهى لعلة تتكشف لنا بعض ملامحها من خوف صفية البالغ على البك، إذا ما تأخر، أو ألمت به وعكة. ومن نكرانها لصفة الرجولة فى حربى الذى يفيض ظاهرياً وجسدياً بالرجولة، ووصفها فيما بعد له بأنه حمار (ص٧٣). فقد تخلى حربى فى نظرها عن حربيته، أى عن رجولته لحظة أن فرط فيها. وكان هذا التخلى هو خطأ حربى التراجيدى، كما كان استسلام صفية للصدمة أولاً بقبول الزواج الخاطئ، ثم مبالغتها فى الانتقام منه، ونزع صفة الإنسان عنه هو خطؤها التراجيدى. ومن هنا استحكمت حلقات المأساة، وبدأت تسفر عن وجهها، عندما حبلت صفية وأعطت البك الولد الذى وعدت به، كعرافة إغريقية تتحقق نبوءتها.

والواقع أن فرحة حربى، وإطلاقه النار فى الهواء، ورقصه وهو يردد: «**والله وربنا كتب لك الفرح يا خال**، والله وربنا **عوض صبرك وأعطاك على قد طيبة قلبك**» (ص٤٢)، تكشف عن عماه، ككل الأبطال المأساويين، عن خطئه التراجيدى، وتثير حنق صفية الدفين عليه، وتشعل نيران الثأر التى لم تخمد. فهذا التصرف قطع أى أمل لها فى حربى، ثم تكرس القطع بالولد، سرعان ما أحالته صفية إلى قطيعة كاملة نفذها البك بحذافيرها. ولذلك ليس من سبيل المصادفة أن الولد « **حسان** » كان أداة المقاطعة، وأداة الانتقام معاً. فقانون الثأر الأبدى، والذى يتخلل نسيج هذا العمل ككل، هو فى وجه من وجوهه قانون العدالة الجمعية المطلقة التى يقر الجميع بعدالتها، وقداستها، ولا يجرءون على تحدى قوانينها التى ترتفع فوق كل القوانين الوضعية. لذلك ليس من قبيل الصدق أن الثأر نفسه ينطوى على إنكار لقوانين العدالة الوضعية، ويريق عليها صلابته الشك، ويسمها بالزيف. وليس من قبيل المصادفة أيضاً أنه لايعترف بأى عقاب تنزله بالجانى هذه القوانين الوضعية الزائفة، فهو عقاب مجانى، ولا معنى له. بل إن إطلاقية

هذا القانون لا تزرى بالقوانين الوضعية فحسب، بل وبكل قانون عداه، حتى ولو كان قانون العدالة السماوية التى أنزلت بحربى هذا القصاص القاسى الذى دمر حياته باللعنة الاجتماعية التى لم يفهمها، ولم يستكنه سرها، وباللعنة الصحية التى أحالت بنيانه القوى إلى هيكل عليل، يسكنه بقايا إنسان. فنحن هنا فى عالم الصعيد الذى تحكمه مجموعة من القوانين الصارمة، التى لا تقل فى صرامتها وعمقها وكونيتها، عن تلك التى تحكم عالم المآسى الإغريقية الكبرى. عالم لا يزال هذا الجانب المأساوى فيه بكراً، برغم مناوشة كتاب كبار له، من **يحيى حقى** إلى **محمود البدوى**، وحتى **يحيى الطاهر عبد الله**. وهو عالم ترتبط فيه أقصى صور الصرامة بأعلى درجات الوضوح والتحديد، فالصواب فيه بيّن، والخطأ صريح.

ولكن السؤال المهم هنا: هل يستحق حربى كل ما جرى له؟ وهو سؤال تجيب عليه الرواية، من خلال التناقض، أكثر مما تجيب عليه مباشرة. فالأم التى تقول وعيناها تدمعان: «**والله فى الدنيا كلها لم يظلم أحد مثل حربى ظلم الحسن والحسين**» (ص٤٢)، **هى نفسها التى «تقف فى صف صفية رغم اقتناعها دائماً بكل ما يقوله أبى أو يفعله. رغم مودتها لحربى ولد والدها، ، رغم أنها تعرف أنه ظلم ظلم الحسن والحسين. شئ أعمق من ذلك كله كان يجعلها تعرف أن صفية لن ترتاح حتى تأخذ ثارها، ويجعلها ترى أن ذلك الثار من حقها»** (ص٩٢). وهذا التناقض جزء من طبيعة بنية النص المراوغة التى تتواكب فيها مستويات المعنى والدلالة. لأننا هنا، وبرغم واحدية الراوى، بإزاء ما يسميه باختين بالقص متعدد الأصوات، حيث لكل شخصية منطقها المبرر، من داخل الحدث، وتركيبة العلاقات النصية. فصفية مبررة فى مطالبتها بالثار وحربى كأى بطل مأساوى، يستحق مأساته، منذ أن تخلى عن حربيته التى سنتعرف على بعد منها، أو تنويع آخر عليها، فى تخلى مصر نفسها عن حربيتها بعد النكسة من خلال حادث المطاريد، والرسالة التى أبلغوها لمأمور المركز. وحتى لا يبدو هذا الحكم قاسياً على حربى، المظلوم ظلم الشعب المصرى برمته، لابد لنا من الوعى بالبعد الاستعارى الكامن فى النص المضمر والذى تمثل فيه صفية مصر التى تخلى عنها عريسها الشعبى، وسلمها لرموز السلطة التقليدية فدمر صفية ذاتها، ولم ينقذ بهذا التخلى السلطة الغائبة.

ولهذا فإن خطأ حربى التراجيدى الذى يبدو مبرراً بحق الغيرية والأصول، وبسيطاً بمعيار الأعراف الاجتماعية، تتكشف فداحته من خلال هذا البعد الرمزى، وتتأكد معها طبيعة المأساة المتراكبة فى هذا النص الروائى الجميل. لأننا هنا أمام مأساة مصرية حقيقية، ومن أبرز علامات المأساة أنه بالرغم من التناقض الحاد بين أهداف الشخصيات ومراميها، والذى يبلغ حد التعارض والصراع، فإن كل شخصياتها الأساسية على حق، وكل دوافع هذه الشخصيات ليست مبررة من داخلها فحسب، ولكنها توشك أن تكون قدرية وحتمية، ولا سبيل أمام الشخصية لتغييرها،أو التخلى عنها، أو استبدالها بأية بدائل أخرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رماد الذاكرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمكنك الآن أن ترتّل فسيفساء الصَّمت

أن تُعلِّق أهدابَكَ على سدرة المُنتهى

أو تتركَ نجمتَكَ ترسم ذبذبات فوسفوريّة

فالمَهْوَى نداء

أنت الذى كنت أنيساً لتيه المماشى

لم يُرْهبْك الموت ولا الجحيم، بقناعهما النارىّ

تهاوتْ نجمتُك فى الأفق الرمادىّ

فجدولَ الملائكةُ بأياديهم النوريّةِ قباباً بلا جسد

ثم انبجس الفجرُ، خفق البحر

وعلى خطاك تركنا من ورائنا وشوشاتِ الأسوار، أنينَ الموج
سِرْنا على الجمر، توحَّدْنا بفسيح الطرقات
وهكذا تباعدت في ناظرنا الأقطابْ
وأصبح الرُّبع الخالى دليلاً لمشانا!

(المغرب)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمال عبد المقصود

ألبير ينتظر

اشترى **ألبير** زجاجة نبيذ سرا ، ثم مر على بائع الفاكهة ، واشترى نصف كيلو من البلح الرملى . ثم صعد إلى حجرته . أحدث الباب صريرا كمواء قطة . كل شىء بالحجرة كما هو . المائدة فى منتصف الحجرة وحولها الكراسى كشواهد القبور . وضع الأشياء على المائدة . سقط غطاء براد الشاى ، وظل يدور على الأرض ثم توقف . جلس ليلتقط أنفاسه اللاهثة . ثم نظر حوله . الحوائط الأربعة تحيطه من كل جانب، صلبة ، ثابتة ، صامتة . التقت عيناه بالصورة القديمة المعلقة ، صورته مع أفراد عائلته عندما كان شابا قبل أن يطويهم الزمان . مد يديه وأنزل الصورة . لوَّن التراب زجاجها بلون رمادى . نفخ فى التراب . مسح الزجاج بمنديله ، أضاءت الصورة . شىء بداخله اهتز كوتر . نظر إلى الوجوه وسرح وابتسم ، ثم أعاد الصورة كما كانت . أطل من النافذة . ترامت أمامه حديقة المستشفى واسعة صامتة . نظر إلى الشارع ، إلى الأولاد . أتوا واحدا وراء الآخر . نادى بعضهم البعض من المنازل ، ثم ظهرت كرة رمادية وأخرى حمراء . بدأت المباراة . النتيجة صفر صفر ، لكنه يعرف من سيفوز . **حسن** سرعان ما يحرز هدفا ، فهو ماهر وسريع . سيعترض **عباس** على الهدف ، ويقول إن اللعبة ليست هدفا ، ولديه حجج كثيرة لا تنفد .

انتهت المباراة بسرعة وتسلل الأولاد إلى منازلهم ، وأصبح الشارع خاليا ، وساد الصمت مرة أخرى . انتقل **ألبير** إلى الشباك الآخر المطل على شقة العزاب ، وشرب قليلا من الماء . رأى العزاب يطبخون استعداداً للإفطار . القصير دائم الشجار يعصر الطماطم ، الممتلىء يقشر البصل . ترى ماذا يطبخون ؟ حاول **ألبير** أن يمد عنقه أكثر ليعرف دون جدوى . حاول أن يشم الهواء لكن دون جدوى . لم ييأس إلا أن الهواء أغلق نافذة العزاب .

عاد إلى الشباك الأول . كان الشارع خالياً من المارة فقد اقترب موعد الغروب . وامتلأ الهواء برائحة الطعام . دخل هو الآخر إلى المطبخ وسخن طعامه ، وسخن رغيفا وضع الطعام فى طبقين . مد يده ، وقطع رغيف الخبز الساخن قطعتين . ثم نظر ثانية إلى الخارج . باقٍ على المغرب عشرون دقيقة . طعم الخبز وحده لذيذ . كان جائعا . لكنه أعاد الخبز إلى المائدة دون أن يضعه فى فمه ، وجلس ينتظر فى صمت . بعد دقائق انطلق مدفع الإفطار ، وضج الحى بالحياة . امتدت يد **ألبير** الجائع إلى قطعة الخبز وأخذ **ألبير** يأكل مع الجميع .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد درويش

الجذور والثمار

دراسة فى تشكيل الصورة فى شعر أبى سنة

رغم تعدد الوسائل الفنية الكثيرة التى يمكن أن يلجأ إليها الشاعر لبناء عالم القصيدة الفنى، فإن «الصورة» تظل النواة الرئيسية لهذا العالم، وتحمل خليتها، مهما كانت دقتها، الخصائص الرئيسية الكبرى القابلة للتوهج أو الانطفاء، للنمو أو الضمور، لقابلية الأطراف للتشابك المحكم مع الخلايا المجاورة، أو لوهن العلاقات وتراخى خيوط النسيج. وينعكس كل ذلك بالضرورة، وبمساعدة الوسائل الفنية الأخرى، على مناخ العالم الشعرى الذى تلج بنا القصيدة داخله، إحساساً بالتفرد أو التشابه أو الابتذال، وتتبدى من خلال ذلك ملامح «**طاقة**» الشاعر الحقيقية، وقدرته على « **الخلق** » المصغّر، من خلال ملكة «**التصور**» استقبالاً، ممزوجةً بالأداء الفنى من خلال «**الصورة**» إرسالاً.

وعندما يجرى الحديث عن الفنان و«**الخلق المصغر**» من خلال الصورة، فإن عبارات رائد علم الأسلوب **چورچ بوفون** (١٧٠٧ - ١٧٨٨) ما تزال صالحة للاقتباس، يقول هذا العالم الفنان؛ الذى كان عالماً من علماء النبات، وأديباً فرنسياً بارزاً فى القرن الثامن عشر: «**إن الروح الإنسانية لا تستطيع أن تخلق شيئاً من العدم، وهى لن تنتج إلا بعد أن تكون قد أخصبتها التجربة والتامل، ومعارف الروح الإنسانية هى بذور نتاجها، لكن الروح لو حاكت الطبيعة فى خطواتها، وطريقة عملها، لو أنها ارتفعت من خلال التامل إلى مستوى أكثر الحقائق سموا، لو أنها جمعت تلك الحقائق ونسقّتها ، وصاغت منها كلاً واحداً، ونظاماً واحداً. إذن لشادت فوق أسس وطيدة، معالم خالدة**».

وهذه الروح الكلاسيكية المطمئنة فى علاقة الفنان بالطبيعة، كما تعكسها عبارات **بوفون**، هبت عليها

عواصف شديدة خلال القرن التاسع عشر، فتوقف الشعر فى فترات عن مهمة «**الرصد**» وتحول إلى مهمة «**النقد**»، وتحول فى مراحل أخرى عن شعور «**التأمل**» الرومانسى إلى شعور «**التمرد**» ومحاولة المسخ والتغيير، وتدمير العلاقات المألوفة، والبحث عن أنماط أخرى من العلاقات بين «**مفردات**» الواقع أو ترك هذه المفردات، تسبح فى سديم من عدم الترابط، لتكون قابلة لصور لانهائية من التشكل، بتعدد قدرات أبصار المتلقين وبصائرهم.

إن رصد العلاقة بين «**الواقع**» و«**الصورة الشعرية**» يمكن أن يشكل من بعض الزوايا رصداً لتاريخ المذاهب الأدبية الكبرى، من خلال طريقة «**محاكاة الصورة للواقع**»، وما جرى حول فلسفة هذه المحاكاة من نقاش امتد من **أفلاطون وأرسطو** إلى **الدادية والسريالية** مروراً بالكلاسيكية والرومانسية **والرمزية والبرناسية والطبيعية** وغيرها من المذاهب الأدبية التى ظهرت خلال القرنين التاسع عشر والعشرين على نحو خاص، والتى شكلت خلاصة كثير من روافدها نهراً كبيراً، أصبح متاحاً للشعر المعاصر أن يمتاح منه، وإن تعددت مذاقات الثمار التى تسقى بماء واحد، تبعاً لعوامل أخرى كثيرة تشكل العالم الشعرى المتميز، لكل شاعر حقيقى على حدة.

ونودّ فى هذه الدراسة أن نستشفّ بعض ملامح عالم الشاعر **محمد إبراهيم أبو سنة**، من خلال قراءة فى ديوانيه الأخيرين، «**رماد الأسئلة الخضراء**» الذى صدر سنة ١٩٩٠، و«**رقصات نيلية**» الذى صدر سنة ١٩٩٣، ومن خلال محاولة لتتبع أنماط العلاقة بين «**الواقع**» و«**العالم الشعرى**»، والطرق المباشرة أو المتعرجة أو الملتفة، التى تسلكها الصورة وهى تتشكل بين يدى الشاعر، فتبدو وقد مدت خيطاً رقيقاً ينتمى أحد طرفيه إلى واقع مألوف؛ وينتمى الطرف الثانى إلى عالم لا يماثل الواقع الأول، ولكنه أيضاً لا يقطع الصلة به، وقد تكون هذه العلاقة أشبه بالشرايين أو الألياف الدقيقة التى تمتد فى جسم ساق النبات أو جذع الشجرة فتربط بين تربة نعرف مكونات عناصرها من تراب وماء، وأغصان، تتدلى فيها ثمار لا تنتمى إلى مذاق هذه المكونات، وإن كانت ترتبط بها بالضرورة، وتخضع لشرائط دقيقة تزداد من خلال وجودها أو عدمها، حلاوة الثمار أو تقل أو تنعدم. إن تشكيل الصورة الشعرية يمر أيضا برحلة خفية مماثلة بين الجذر والثمار يتاح له من خلالها أن يشكل التراب فى مذاق فاكهة ناضجة، قد تكون حلوة أو مرة، مثيرة للبهجة أو الألم أو التقزز أو اللامبالاة أو اللامعنى، دون أن يقلل ذلك من قيمة نضجها.

فى مطلع قصيدة تحمل عنوان «**خريفية**» تتتابع هذه الصور المتجهة من الجذر إلى الغصن، من الواقع إلى العالم الشعرى:

« بقايا طواويس فى الأفق
هذى سماءً تزين أركانها
بالدموع التى تتساقط
فى لحظات الغروب
وهذا سحاب تمزق
فوق نواصى الجبال
على هيئة الطير يسعى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سحاب على هيئة الكائنات

التى تتعارك

فهود تنازل أندادها

والغزال الذى فرّ من موته

يتراقص بين شباك الغناء الجديب »

إن اللوحة الخريفية تأخذ مفرداتها الأولى من عالم الواقع «**الطواويسى، السماء، الدموع، السحاب، الطير، الفهود، الغزال**، ولكن هذا الواقع سرعان ما يتحول إلى مجرد مداد يُغْمس فيه القلم أو «مفردات» تُقدَّم متحررة من علاقاتها السابقة، وأولها علاقة «**المكان**»، حيث السماء التى تمثل نقطة العلو فى اللوحة، يمكن أن تتزين أركانها بالدموع التى تتساقط من العيون التى من شأنها أن تحتل مكاناً فى أسفل اللوحة، ولكن خلخلة الأبعاد مطلوبة لإعطاء مجال لحرية الحركة، وهذه الحرية تبدو أكثر وضوحاً عندما تتمزق السحب فوق نواصى الجبال، فتتولد منها الأشكال التى يخلقها البصر والخيال فى وقت واحد، والتى تعود بنا إلى الطفولة والشاعرية وعالم الأساطير، لكنها تقودنا إلى محور القصيدة، ناسجة من خلال الموقع الذى اكتسبته صوراً جديدة، ليس من الضرورى أن ترتبط بعالم الواقع الذى تحررت منه وحلقت بنا فوقه:

لماذا الأسى فى خريف المغيب؟

يبعثر هذى العيون الخفية

خلف السنين التى أكلتها الطحالب

خلف الليالى التى هرولت فى الجراح التى لاتطيب »

إن معطيات الطفولة والأساطير، كانت تكتسب براءاتها من تنظيم العلاقة تنظيماً يسمح للأقوياء بأن يتصارعوا، دون أن يمسّ شررهم أجساد الضعفاء، فالفهود تصارع أندادها، والغزال يفر من موته، كل فى دائرة مستقلة، وإن كانت الدوائر متقاربة. وجزء من أسى الخريف وقسوته يكمن فى تداخل الدوائر التى حماها خيال الطفولة:

« **لماذا الأسى فى خريف المغيب؟**

يبلل صوت الأغانى القديمة

بالأوجه الغابرة

تفر الغزالة

تسقط بين مخالب

هذى الفهود التى تتعارك

فوق السحاب الذى

مزقته رياح تسافر

...

لماذا الأسى

فى خريف المغيب؟

يفجر فى كل شىء

سؤالاً صبيا

ولكنه لا يجيب » .

إن الدائرة تكاد تكتمل هنا من خلال وصول القصيدة، عبر التلاعب بعلاقات المكان، والأشياء، والتحرك فى إطار زمانى ثابت هو الخريف، تصل من خلال هذا كله إلى المواجهة بين الواقع المتجهم ، و«**السؤال**» الذى يظل صبياً فى نفس الشاعر، يتجدد، مع الدورة الزمانية الخالدة.

إن موقع العين الراصدة من المشهد المرصود، تتحدد على أساس منه الزاوية التى يلقى عليها الضوء، فقد يزداد القرب فيتم التركيز على جزئية صغيرة واختراق خلاياها، وقد تتوسط المسافة فيرصد المشهد فى إطار الحجم الطبيعي، وقد يزداد البعد فتختفى التفاصيل الدقيقة وتبقى ملامح المشهد العام، أو تبقى «**الظلال**» بدلالتها المتفردة، وإذا كان علم التصوير الحديث، فى إطار التقدم العلمي، قد رصد للكائنات والأشياء آلاف الزوايا، وأطلعنا من ثم على رؤى وحقائق لا نهاية لها، فإن التصوير الشعرى أيضاً، يهتدى بوسائله الخاصة، إلى رصد الكائنات والأشياء من زوايا متعددة، تساعد على اكتشاف الطيات المجهولة، وتغرس الدهشة فى الأشياء التى كستها بلادة الألفة، وإذا كنا قد رأينا العين الراصدة فى الصورة «**الخريفية**» التى اقتبسناها الآن، تتخذ موقعها أسفل اللوحة، فإننا يمكن أن نرى العين الراصدة فى مشاهد أخرى، وقد أخذت موقعها فى أعلى اللوحة، أو فى موقع العلو البعيد الذى تكاد تختفى فيه الملامح، ولايبدو منها **حركة «الظلال» أو «السلويت»** كما تعرفه فنون الرسم الحديثة .

وقصيدة «**عاشقان**» فى ديوان «**رماد الأسئلة الخضراء**» **لمحمد إبراهيم أبو سنة**، يمكن أن يتحقق فيها هذا النهج التصويرى فى رصد الظلال؛ حيث يساعد الإيقاع السريع لتفعيلة بحر الرجز: «**متفعلن**» إلى جانب تجاور الجمل والكلمات دون الاستعانة بأدوات «الوصل» غالباً، يساعد هذا كله على تدحرج الكلمات والصور، فتبدو العين والأذن لاهثة وراءها، تهمل الملامح والتفاصيل وترصد الخطوط العامة:

« تقابلا فابتسما .. تكلما واحتدما، تعانقا.. تماوجا وارتطما .. تفجرا .. هوى.. ريحا دما، تناغما كأنما هما.. لحنان صاعدان للسما، وحلقا .. نجمين أزرقين طائرين أخضرين، مثلما، تفتحا .. تداخلا .. كغيمتين تنميان برعما ».

إن سرعة اللقطات هنا يمكن أن تُحَسَّ لو قارناها بصياغة شعرية أخرى لموقف مشابه، وهى صياغة كانت تعد منذ عقود قليلة تجسيدا للسرعة والإيجاز، فتمثله فى قول شوقى:

نظرة فابتسامة فسلام

فكلام فموعد فلقاء

ففراق يكون فيه دواء

أو فراق يكون منه الداء

حيث يؤدى حرف العطف دوره فى رسم تخوم لكل حدث على حدة، حتى وإن أفاد «**الترتيب والتعقيب**»، وحيث تظل أجزاء الحركة أرضية مطمئنة ، على حين أن الحركة السريعة المتداخلة عند « **أبو سنة**» يلحق بها لون من التصعيد ، فتظهر النجوم والغيوم والطيور والسماء فى إطار مكانى واحد مع الأرض ، وتختص من ثم كل التفاصيل المتأنية ، وتسعى القصيدة من وراء الهرولة على التفاصيل إلى هدف آخر ، يكمن فى التأكيد على أن هذا المشهد ليس إلا جزءا من اللوحة ، وتأتى مشاهد أخرى لتكتمل بها الدائرة :

« تصادما . تسابقا إلى الذبول والظمأ، تململا ، تنافرا .. هما هما توقفا هناك

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى المدى، وأطفأ الربيع فى عينيهما، تجمدا، تجسدا ، فى الليل حلما معتما، تباعدا .. تراشقا ، تكسر القنديل فى خديهما.. وغاب بحر أزرق فى ليله آب النهار مظلما تباعدا وانبهما، انقشعا، لا شيء يبدو منهـمـا.. همـا همـا سحـابتان فى السماء قد مرّتا، لم يبق من بعـدهمـا، شىء سوى دمـعـهـمـا.. يسبح فى المدى .. هوى.. ريحا.. دما...»

إن ابتعاد العين الراصدة عن المشهد المرصود جعل المدى يتسع اتساعا مكانيًا بيّنا، اختفت خلاله الملامح الدقيقة، وحلت محلها الخطوط والظلال، واختفت العقبات الفاصلة. فتداخل العاشقان مع النجم والغيم والقنديل والبحر واتساع المدى، ولقد ولد هذا الاتساع المكانى اتساعا زمنيا موازيا فلم تتوقف اللوحة عند لحظة عشق ينتعش لها القلب، أو لحظة صدام أو فراق تنفطر لها النفس، وإنما رسمت دائرة زمانية تكاد تتلامس فيها لحظة البداية والنهاية كما رسمت من قبل دائرة مكانية، تكاد تتلامس فيها قبة السماء بتراب الأرض، وتلك واحدة من الإمكانيات التى يتيحها التصوير الشعرى، حين تحتفظ العين الراصدة بمسافة بينها وبين المشهد المرصود.

. إذا كان التأمل فى وسائل «**التصوير الشعرى**» عند **أبو سنة**، قد كشف عن بعض إمكانيات الشاعر المعاصر، فى توظيف عناصر الواقع لبناء عالمه الشعرى، فإن هناك إمكانيات أخرى كثيرة، من بينها ما يمكن أن يسمى بطريقة «**المشاهد المتجاورة**» أو «**الخلايا المتجاورة**»، وهى تعتمد على فكرة الربط الإيحائى غير المباشر بين عناصر فى الواقع يختار الشاعر جزئيات منها. ليضعها متجاورة فى عالمه الشعرى، دون أن تربط بينها أدوات التشبيه والمقارنة المشهورة، ولقد عرف الشعر العربى منذ فترات طويلة اللجوء إلى هذه الطريقة، وإن كانت أقل شيوعا من طريقة الربط التشبيهى المباشر، أو الاستعمار الذى تندمج فى إطاره العناصر، وربما يقرأ المرء فى شواهد النحاة القدماء قول الشاعر:

اتانى انهم يمزقون عرضى

جحاش الكرملين لها فريد

فلا يجده إلا لمحة شاهد على الربط غير المباشر من خلال وسيلة المشاهد المتجاورة، فأولئك الذين يمزقون عرضه بالحديث عنه فى جانب من المشهد، والنهيق العالى **لجحاش الكرملين** فى جانب آخر، دون أن يربط الشاعر بين المشهدين ربطا كان يمكن أن يرضى حاجة البلاغيين القدماء إلى البحث عن قاعدة مطردة للربط بين عناصر الواقع، سلمت لهم فى التشبيه والاستعارة، ولم تسلم لهم فى مثل هذا اللون مع طرافته وفنيته، فلم يحظ بمعالجة فى البلاغة القديمة، وأظن أنه لم يحظ كذلك بعناية كافية فى البلاغة الحديثة.

ولا شك أن الشعر الحديث ازداد جنوحاً إلى هذه الوسيلة الفنية من خلال فنون التصوير الحديث، وخاصة التصوير المتحرك «**السينمائى**» أو «**التليفزيونى**» حيث يتم التأثير فى الرأى والوجدان معا، من خلال فكرة

المشاهد المتجاورة، وما يتولد عنها من إيحاءات يخطط لها سلفا، وتتزاوج فيها الكلمة مع الصورة. أو الصورة مع الصورة الأخرى تزاوجاً مؤثرا، وليس فن الإعلان التجارى فى الصور المتحركة إلا تجسيدا للتكثيف المقطر و الزائف فى كثير من الأحيان، للتأثير من خلال فكرة المشاهد المتجاورة، وليست وسائل التصوير واختيار المشاهد فى الدعاية السياسية، والدعاية المضادة إلا وجها آخر من أوجه هذه الفكرة أما الحمائم التى تطير مع كلمات القصيدة التى تبث فى الأجهزة المرئية وشلالات المياه الرقراقة وعيون الحسان التى تظهر وتختفي، فليست جميعها إلا محاولة لتهيئة المناخ الملائم من خلال وسائل تنتمى إلى نفس الإطار.

إن الشاعر المعاصر يستطيع أن يلجأ إلى طرق عديدة لتوظيف هذه الوسيلة الفنية، فقد يلجأ إلى الرصد السريع للقطات المتجاورة، وقد يلجأ إلى «**التعميق الرأسى**» لكل لقطة مشكلا منها خلية نامية، قبل أن ينتقل إلى اللقطة المجاورة، ليعمقها بدورها تعميقاً رأسياً، تاركاً لأطراف الخلايا المتجاورة حرية التماسّ أو التعانق أو التوازى، لتتوالد من خلال ذلك كله فى نفس القارئ عشرات الإيحاءات الواردة، وإلى الطراز الأول تنتمى قصيدة: «**غانية فى مقهى**» من ديوان «**رقصات نيلية**»، حيث تتجاور المشاهد فى مطلع القصيدة على النحو التالى:

« قنديل مطفأ

ذكرى امرأة غائبة

كأس فارغة .. وسحاب

رجل فى زاوية معتمة ،وكتاب

جلس يهيئ تاريخاً .. للنهر الراكد

....

يطلع من أجنحة الليل ويهوى

فى عينيه .. قمر كذاب

ليل يعتنق نهاراً

وفضاء مكتظ بدموع

سفن تجرى .. لا تدرى وجهتها

سمك يتعفن فى أقفاص النجوى ».

إن عناصر الإحباط التى بالرمز الذى يحاول أن يكتب تاريخ النهر الراكد، تتشكل فى الظلمة والفراغ والركود والعفن وفقدان الهدف، ومن ثم فإن حصادها قد يبدو غير ذى معنى، وفى أفضل أحواله يبدو غريبا:

« تتعالى صيحات الأغراب.

ما هذا الشفق المذبوح على هيئة طير

تتدلى منه عناقيد الحزن، تلوح وجوه لا نعرفها

لا تعرفنا جزر ممعنة فى عزلتها

غرف باكية من خلف الأبواب».

إن المشاهد المتجاورة التى بدأ تجاورها من خلال صور أليفة، جنح بها الإحباط إلى مناخ الصورة الغريبة، وسوف ينتهى بها إلى مناخ الصور الأكثر غرابة:

« يخلو المقهى، من بعض الأوجه تعبر فوق مراياه لتفنى فى الطرق «الطينية».. وَمْضُ شعاع، لاح وراح وراء الأحباب،

يتثاءب جرو معتل، يلعق وجه زمان أعمى،

يمضى قمر يتهادى، لا يعرف وجهته يتداعى

نهر يصحو وسماء تتأمل فى عينيه كواكبها

صلصلة الأجراس الواهنة

تدق لتوقظ بعض زهور نائمة

في وجه محتضر خلاب ».

إن الدائرة وهى تحاول أن تكتمل، تجعل النهر يصحو، وتدق الأجراس لكى توقظ بعض الزهور النائمة فى الوجه «**المحتضر الخلاب** » وهو وصف ثنائى يحاول أن يجسد قطبى الدائرة: « **الإحباط - والأمل** »، ولكن نزعة التفاؤل التى شاعت فجأة فى المقطع الأخير، ربما لا نجد سنداً قوياً لها فى النمو التدريجى الذى شاع فى تجاور المشاهد خلال المقاطع السابقة.

«المشاهد المتجاورة» تقود أحياناً إلى « **الخلايا المتجاورة** » كما أشرنا وفى هذه الحالة يتحول المشهد إلى خلية نامية يتشعب بها الشاعر حتى يتولد عنها إحساسٌ ما، ثم يستدير إلى نقطة تبدو وكأنها نقطة بدء جديدة يتشعب بها وتنمو بين يديه ، وعند اكتمال نموها يمكن أن يقود التأمل إلى اكتشاف خيوط للربط غير المباشر تصلها بالخلية السابقة ، وإلى استمرار تأمل الأحاسيس المتشابهة ، وأمام الشاعر عندما ينسج على هذه الوسيلة الفنية ، فرصة المراوغة والمناورة من خلال التركيز على نقاط المفارقة والتشابه ، أو تحويل تخوم الخلايا إلى أبنية لغوية يتسع معها مدى القصيدة ، كما يمكن أن نلمح ذلك فى قصيدة « **رقصات نيلية** » التى يحمل الديوان عنوانها ، والتى شكلها الشاعر من خمسة مقاطع رقمية (**تصدر كلٌ مقطع منها رقم مسلسل**) طرح الشاعر فى المقطع الأول منها رموز النيل من خلال ثلاث خلايا : الحب - الحياة - البهجة :

« **ممعن فى صباه الجميل ، ذلك النيل**

يقبل منفعلا راقصا ، ليمارس أهواءه

فى حنايا الحقول

يشتهى لمسة الجذر فى القاع

تنهض كل الغصون على ساقها

عاريات على صدره تستطيل

هل هو الحب فى لهوه .. يتدلل فى رقصة

ويباغت أعضاءنا بالذهول ؟ »

إن رمز النيل العاشق للصبايا يمتد فى الوجدان الأسطورى إلى فكرة «عروس النيل» ، التى كانت الأساطير تزعم أن النيل ليس يرضى ويرسل فيضانه إلا إذا أُهديت إليه عروس كلّ عام ، ساعتها ينتشى النيل ويفيض خيره على الضفاف ، ولقد كانت تلك الأسطورة مصدراً لتأملات شعرية على مدى العصور ، لعل من أشهرها غنائية **شوقى** الرقيقة التى رصد فيها الأسطورة من زاوية تختلف عنها الزاوية التى عالجها «**أبو سنة** » فيما بعد ، فقد ركز **شوقى** على مشاعر «**المعشوق**» فى حين ركز « **أبو سنة** » على مشاعر العاشق ، ولنتأمل قليلا فى لوحة شوقى الموازية:

ونجية بين الطفولة والصبا

عذراء تشربها القلوب وتعلق

كان الزفاف إليك غاية حظها

والحظ إن بلغ النهاية موبق

لاقيت أعراساً، ولاقت مأتماً

كالشيخ ينعم بالفتاة ، وتَزهق

فى كل عام درة تلقى بلا

ثمن إليك وحرة لا تصدق

حول تساؤل فيه كل نجيبة

سبقت إليك متى يحول فتلحق

والمجد عند الغانيات رغيبةٌ

يبغى كما يبغى الجمال ويَعشق

إن زوجوك بهن، فهى عقيدةٌ

ومن العقائد ما يلب ويحمق

زفت إلى ملك الملوك يحثها

دين ويدفعها هوى وتشوق

ولربما حسدت عليك مكانها

ترب تمسح بالعروس وتحدق

مجلوة فى الفلك يحدو فلكها

بالشاطئين مزغرد ومصفق

حتى إذا بلغت مواكبها المدى

وجرى لغايته القضاء الأسبق

ألقت إليك بنفسها ونفيسها

وأتتك شيقة حواها شيق

خلعت عليك حياءها وحياتها

أأعز من هذين شئ ينفق

وإذا تناهى الحب واتفق الفدى

فالروح فى باب الضحية اليق

إن **لوحة شوقى**، على غنائيتها الرقراقة، ظلت محتفظة للشاعر بوقاره، فلم تبتل أقدامه ولا أطراف ملابسه بماء النيل، ولكنه ظل فى مأمن على مسافة غير بعيدة من شاطئه، يرقب المشهد ويسجل ما يجرى على السطح، ولعل ذلك يذكرنا بفكرة **الصورة الكلاسيكية المطمئنة** التى أشرنا إليها فى بداية هذه الدراسة، والتى تعطى مجالاً للتأمل واستخراج الحكمة، وأبيات شوقى التى أشرنا إليها، تتخللها فى الديوان بعض من أبيات الحكمة المستخلصة مثل قوله:

ما أجمل الإيمان لولا ضلة

فى كل دين بالهداية تلصق

وعدم الالتفات إلى العاشق ومشاعره عند **شوقى** جعل النيل يبدو عنده شيخاً عجوزاً يقتنص فتاة عذراء فينعم هو، وتزهق هى، **وأبو سنة** عندما تقمص النيل العاشق تابع مشاعر الخصب والجمال والنماء المتولدة عن عشقه:

إنه يتسلل متسرباً للشغاف

إنه لا يخاف

عشقه يتحول أجنحة، يتبرعم ثم يصير حقولاً

بساتين .. نخلاً .. مراكب يصدح فيها الغناء

عشقه : مصر

هذى طفولته ... ما تزال مراوغة

والعصور التى حدقت فى مراياه .. ترتد مقهورة

والظلام يراقص أحلامه والنجوم بذور

إلى جانب خلية الصورة

إلى جانب **الخلية** التى جسدت معنى **العشق** الصادر عن ذات **النيل**، والمتمثل نماءً وخصبا ومراكب ومرايا، توجد خلية موازية تجسد الحياة، وهى ليست مختلفة عن الأولى إلا كما تختلف درجات الألوان المختلفة التى يتشكل فيها الطيف، ولكنه يلاحظ أن **خلية العشق** كانت صادرة عن النيل، على حين أن خلية الحياة، امتصها أولاً، فهى آتية إليه، ثم بثها ثانياً، فأصبحت صادرة عنه، ولنتذكر هنا فكرة «**الجذور والثمار**» ولحظات التحول، والتغير الدقيق، وتبدل المذاق، ثم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التشكل الخلاق المدهش، وهى كلها مراحل تمر بين البذرة والثمرة وتختلط الألياف بكثير من أسرارها، ويدرك المتأمل لدقة الخلق وجمال الصنع بعضاً منها، وقريب منها ما يتم فى لحظة الإبداع الشعرى من تحولات تتم بين المادة الطبيعية الأولى (الجذور)، والمادة الفنية الأخيرة، الصورة الشعرية أو (الثمار). ولنتأمل هنا تحولات أشعة الشمس فى خلية «**الحياة**» فى قصيدة «**رقصات نيلية**»:

إنه يمسك الشمس فى جسمه .. موجة من مرايا

وينشرها فى الظلام .. قلوباً تدق.

عيوناً تسافر للصبح،

طيراً يظلل بالخفق أعماقنا

فتقوم البلاد على دهشة المستحيل

فالمسافة كبيرة بين شعاع الشمس، التى تستقبلها وتبثها موجه مرايا النيل، وصيرورتها الشعرية فى صورة دق القلوب، وسفر العيون، وظلال الأجنحة الخافقة، لكن مناخ الصورة يذوب المسافات ، ويجعلنا لا نستشعر آليات التغيير، وإن كانت كلمة «**البلاد**» فى ختام الصورة تبدو أقرب إلى مناخ «**الجذور**» منها إلى مناخ «**الثمار**» الذى جاءت فى سياقه، ولو حلت محلها كلمة «**الضفاف**» أو شئ يماثلها، لكانت أكثر اتساقاً مع مناخ السياق.

إن خلية أخرى يمكن أن تجسد «**البهجة**» تجاور خليتَّى العشق والحياة، وإن لم يكن قد تحقق لها من النمو ما تحقق لهما:

راقصٌ

لا السيوف على رأسه «أوقفته»

ولا الطين فى قلبه يقعده

يعرف النيل .. مَرْقى غواياته .. يصعده

إن الخلية الثالثة، على قصرها، حملت بذرة فكرة جديدة، تساعد على خلق التوازن داخل جسد القصيدة، وهى فكرة «**العوائق**» التى تحد من فكرة «**التوق**» المجسدة فى خلايا العشق والحياة، والتى تبلغ أوجها فى خلية البهجة، لكى ترتد فى لحظة القمة فتتذكر الضد، كما يقول شوقى فى قصيدة النيل:

«والحظ إن بلغ النهاية موبق»

إن توق النيل إلى عشق الضفاف، يحد من انطلاقه طين فى قاعه يمكن أن « **يقعده** » وسيوف على رأسه يمكن أن « **توقفه** ». ومع أن المقطع الذى بين أيدينا أتى بالعوائق على سبيل النفى، فلا السيوف أوقفته، ولا الطين يقعده، إلا أن رائحة العوائق بدأت تفوح فى القصيدة، وتشكل جوهر الصراع الخفى، وتتسلل العوائق إلى تخوم الخلايا، وتبرز فى شكل تساؤلات:

ما الذى لا ينير؟

حين يأتى المساء

فوق هذى البلاد

ما الذى لا يطير؟

حين تقعى الصخور

فوق كل الصدور

غير أن العوائق التى تحد من انطلاقة «**التوق**» يمكن أن تدخل بهدير النهر إلى دائرة التحدى، وهى دائرة تولد طاقات جديدة، فالصخور التى تعترض مجرى النهر، قد

تحبس بعض مائه إلى حين لكنه حين يستجمع قوته، يواصل هديره وقد تولدت عنه طاقة جديدة:

صولجان الحجر

طالع من خرير المياه

وغناء القمر

ساطع فى ضمير الحياة

.....

عابث يشتهى

أن يكون طليقاً

حين تهوى القيودْ

على معصميه

فيجعل منها أساور

فوق الزنود

إن هذا التلاقى الفنى لعناصر «**التوق**» و«**العوائق**» و«**التحدى**» من خلال الخلايا المتجاورة، هو الذى يجعل شعاع الأمل يمتد مرة أخرى من أسطورة «**إيزيس**» التى يمكنها أن تجمع أجزاء الجسد الميت، فتعود إليها الحياة من خلال فكرة «**الخلايا المتجاورة**» أيضاً التى كان على إيزيس أن تحكم وضع كل واحدة منها فى مكانها الملائم، ليتدفق فيها معنى الحياة، كما كان على الشاعر من بعد أن يقوم بنفس الصنيع فى بناء خلايا قصيدته، ومن هنا فقد جاء المقطع الخامس والأخير فى القصيدة يحمل عنوان: «**أغنية كلاسيكية إلى إيزيس**» وجعله الشاعر يصاغ أيضاً فى شكل «**كلاسيكى**» فجاء مطلعه وكثير من أبياته على وزن **بحر الخفيف**، وخرجت أبيات قليلة عن مناخ هذا الإيقاع «**الكلاسيكى**» أو تسامحت فيه قليلاً، ولم يكن هذا فى صالح المقطع الذى كان على الشاعر أن يتحكم فى إيقاعه، كما تحكم فى كثير من التوازنات، خلال بناء القصيدة، وأن يجعلنا نستسلم لإيقاع المطلع الهادى:

يا غصون الصفصاف كفى نحيبا

لا تليق الأحزان بالعشاق

كل هذا اللهيب يرعش فيه

خفقات الضلوع بالأشواق

وألا يجعلنا نتمنى ونحن نقرأ البيت الأخير من القصيدة:

فانهضى واحملى الزمان صغيراً

أن يا نيل [للفجر] أن يحين طلوع

نتمنى أن يختفى الفجر من الشطر الأخير من القصيدة، لتستمتع حواسنا بسلاسة الموسيقى، كما استمتعت بسلاسة البناء ودقته فى أجزاء القصيدة المختلفة، وفى كثير من قصائد الديوانين الجيدين «**رماد الأسئلة الخضراء**» و«**رقصات نيلية**» للشاعر **محمد إبراهيم أبو سنة**.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

مراد عبد الرحمن مبروك

الشخصية الروائية وجدلية العجز والفعل في روايات حمدى البطران

حمدى البطران واحد من الروائيين المصريين الذين يقطنون صعيد مصر، ومن المقلين فى إنتاجهم لأنه ممن يقرءون أكثر مما يكتبون، إنه واحد ممن يعايشون الواقع السياسى والاجتماعى والثقافى والفنى معايشة حقيقية فى إبداعاته الروائية، فقد ظل أكثر من عشرين عاما يقرأ ويتأمل الواقع العربى الحاضر. وتلح عليه لحظة المخاض الروائية فيختزلها حتى تنضج، وعندما نضجت لحظة الكتابة الروائية بنضوج وعيه، انطلق يكتب.. فكتب فى بداية حياته الأدبية مجموعة قصصية هى «**المصفقون**»، وبعدها انطلق لكتابة الرواية، فكتب ثلاث روايات هى «**اغتيال مدينة صامتة**» و «**ضوضاء الذاكرة الخرساء**» و «**مواسم الهذيان**» .. لذلك فإن دراستنا تدور حول الشخصية الروائية وصراعها بين العجز والفعل فى هذه الروايات الثلاث. لأن جدلية الصراع بين العجز والفعل تمثل محورا بارزا فى بناء شخصياته الروائية، واعتمد على الملامح الفنية المستحدثة فى صياغته لهذه الروايات، فضلا عن توافق هذه الملامح الفنية مع رؤيته للواقع المعيش الذى يعبر عنه. ومن ثم فإن دراستنا لهذه الروايات تدور حول ثلاثة محاور، هى محور العجز و محور الفعل و محور الأداة الفنية .

١ ـ محور العجز :

١ ـ ١

ويعنى به العجز الذى ينتاب الشخصيات الروائية، عندما تتطلع إلى واقع جديد، إنها تتطلع إلى الفعل الإيجابى الذى يشكل واقعا جديدا، لكن الفعل السلبى يدهمها فتظل عاجزة عن القيام بدورها. وفى رواية «**اغتيال مدينة صامتة**» يتضح هذا العجز، الذى ينتاب شخصيات الرواية خاصة الشخصية الجوهرية ، أو شخصية الراوى «أحمد» ، الذى تدور حوله كل أحداث الرواية. وهذا العجز يأتى نتيجة انقلاب المعايير الاجتماعية السائدة .

إن أحمد برغم إنه حصل على بكالوريوس الهندسة إلا أنه يستعطف سليم البواب ليساعده فى الحصول على وظيفة، ففى ظل انقلاب الهرم الاجتماعى يصبح لسليم البواب قوة أسطورية، فيحقق ما يعجز عن تحقيقه الآخرون .

إن أحمد رمز للمثقف العربى، لكنه لا يملك غير الكلمة. لكن الكلمة لا تفعل شيئا فى مقابل انهيار الواقع. حتى عندما انضم إلى الجمعية التى كونها الدكتور عبد الرشيد، لم يفعل شيئا، لأن - ما تشيده كلمات الرفاق يهدمه فعل سليم، والعمدة، ومرشح الحزب، ومستر جيمس، وماركو .

إن أحمد يعجز أيضا عن التوحد بمحبوبته حورية رمز الخصب والأرض والوطن. فتتداعى عليه تارة فى أحلام النوم، وأخرى فى أحلام اليقظة، ولكن إحساسه بالمطاردة والخوف يقتل داخله الرغبة فى الفعل أو الخلاص، حتى عندما ينفرد بحورية فى حجرتها يتوهم أنه ضاجعها، وأنه اكتشف سقوطها، فيعجز عن احتوائها ويهرب ويخيل إليه أن الغرباء الذين نهبوا ثروات الوطن فضوا بكارتها وأصبحت ضائعة بضياع الثروات، إن حورية يحملها الكاتب دلالة إيحائية ورمزية فتتجاوز الصورة حد الصورة الجسدية للمرأة، إلى صورة أعمق دلالة، فتصبح حورية رمزا للوطن الأم، إن ضاع الوطن، واستُلب ضاعت حورية وسقطت ..

لذلك فإن اللحظة الوحيدة فى الرواية التى اقترب فيها أحمد من حد الفعل وتجاوز العجز الكامن فى أوصاله، هى لحظة توحده بحورية. لكن العجز ينتابه، ويسيطر عليه الوهم والخوف فيهرب .. إن الكاتب استطاع بمهارة فنية أن يحدث حالة امتزاج فعلى بين صورة حورية، وصورة الوطن. وعندما يعجز أمام حورية فهو بالفعل عاجز عن مواجهة الغرباء، مثل جيمس وماركو، ومواجهة الطفيليين مثل سليم والضابط الكبير.. بل عاجز أيضا عن كشف سرقاتهم للصخور المشعة التى يصدرونها للدول الأجنبية العميلة ..

إن التناقض القائم فى الواقع الحاضر بين ما هو كائن ، وما يجب أن يكون ، وبين الأنا الذاتية والجماعية جعل أحمد وحورية والدكتور عبد الرشد وإسماعيل والشاعر أنيس رمزى يشعرون بالعجز الدائم ، ففى الوقت الذى يبكى فيه أحمد صور شهداء قريته ، يعلن الزعيم أنه قد حان وقت السلام ، ومن ثم يشعر أحمد والرفاق بالعجز يدب فى أوصالهم يقول الراوى : « **كان قد غاب فى الدخان الذى خيم على الجزيرة ، مختلطا بدخان آلاف القنابل التى ألقيت على شباب مثله ... يومها صرخت مئات القرى فى وقت واحد . وناحت فى أركان المدن سيدات ارتدين السواد ... ووقف الزعيم بعد ذلك فى وسط القاعة الفرعونية يعلن للعالم أجمع أن وقت السلام قد حان وأننا قد حاربنا عندما دعينا للحرب** » ص ٢٨ .

إن أحمد عندما يحاول أن يتخلص من العجز عن طريق الحلم يشعر بالمطاردة ايضا . إذ عندما اغمضت عيناه فى الحجرة رأى أنه يحتضن مخلوقا غريبا فى هيئة سمكة ، لكن الكلاب ظلت تطارده وهو يجوب الوديان والصحراء والحدود هاربا من الكلاب التى تحاصره من كل ناحية ، حتى يصل حدود السودان ،

وأدغال أفريقيا ، وحينئذ تكف الكلاب عن الجرى ويستيقظ ليجد نفسه نائما فى الحجرة الكائنة بموقع الشركة فى الصحراء الشرقية ..

فى هذه الصورة الحلمية استطاع أحمد أن يقاوم العجز . لكنه كان يشعر بالمطاردة . وتأتى الرواية ترجمة لهذه الصورة الحلمية ، فلا يقع فريسة لأفكار ومؤامرات الكلاب المتطفلين على ثروات الوطن مثل سليم وجيمس وماركو ، برغم إغرائهم له بالسفر لأمريكا ، لكنه يرفض السفر ويقرر العودة إلى حورية وأمه ، وكما نجا من مطاردة الكلاب فى الحلم ، فقد نجا من مطاردة الانتهازيين له . إلا أن ذلك يتحقق من خلال الصورة الحلمية التى يحلم فيها الراوى بواقع جديد . إذا كانت الكلاب فى الأحلام والواقع ظلت تطارده حتى وصل خارج حدود الوطن كى لايكشف سرقاتهم ، فإن الراوى يتحدى هذه المطاردة ويبغى التوحد فى حورية والانتماء إليها ويرفض الرحيل ، ومثل هذه الصورة الحلمية تشكل موقف الراوى تجاه الواقع الحاضر ..

إن حورية ينتابها العجز أيضا مذ مات والدها فى السجن من شدة التعذيب متهما بقضية سياسية ولم يعثروا على جثته واكتفى السجان بمنحهم شهادة وفاة له . ولم تستطع حورية أن تفعل شيئا غير الكلمة ، فانضمت للجمعية ، وهنا يطرح الكاتب فى كل رواياته جدلية الصراع بين الكلمة والفعل ، لكن الكلمة عنده عاجزة عن مواجهة السيف والفعل المادى .. فمرشح الحزب يثبت وجوده لابفكره بل برجاله الذين يحملون بنادق آلية ويطوفون النجوع والقرى ، ومن ثم يصبح أحمد وحورية وإسماعيل ورمزى والدكتور عبد الرشيد نموذجا لانهزامية المثقف الذى لايملك غير الكلمة ، وتظل الكلمة فى صراع مع الفعل ، لكنها لاتقوى على المواجهة، وعندما تحدى أحمد العجز وجنح للفعل فى توحده بحورية واحتوائه السمكة كان حلما كامنا فى لاوعى الراوى لم يتحقق بعد ..

١ ـ ٢

ثم يتطور العجز ويصبح أكثر دلالة فنية فى روايته «**ضوضاء الذاكرة الخرساء** » التى تعتمد فى بناء شخصياتها على تكنيك تيار الوعى ، ويتضح هذا العجز منذ بداية الرواية ، فلايشعر مختار بالرغبة فى الحديث مع ماريان ، ففى واقع يسيطر عليه الصمت لاتستطيع الشخصية الإفصاح . بل تنطوى الذات حول ذاتها وتنسحب إلى عوالمها الداخلية يقول الراوى : « **ولكنه نظر إليها بارتياب مرجعه عجزه ، عن مواصلةالحديث معها** » ص ٤ .

ويشعر بالعجز أيضا عندما تداعت عليه صورة محبوبته « شمس » التى أحبها فى سنوات الصبا ، وعندما أسروعاد من الأسر ضاعت منه وتزوجت غيره . وظل بعدها يعانى مرارة الهزيمة، إذ كيف يدافع عنها ثم يعود إليها فلا يجدها ؟

إن مختار يشعر بالعجز أيضا عند ما يقبض عليه فى مطار أسوان وتضيع منه المحبوبة الأخرى «ماريان » ويتهم بقضية لايدرى ، عنها شيئاً . ويعانى الذل والقهر منذ ترحيله من أسوان إلى القاهرة ، وحتى دخوله زنزانته فى السجن لمدة خمس سنوات فقد فيها الإحساس بالزمن من فرط التعذيب والضياع ، فأثناء

ترحيله وضعوا على عينيه لفافة كى لايرى معالم الأشياء . وقيدوه حتى أدمى القيد معصمه.

إن العجز قد ضيع منه شمس و ماريان ، وجعله يفقد الحلم ، بل إن الصمت الذى خيم على بعض الشخصيات هو ما جعل الروائى يستخدم التداعى النفسى الحر للمعانى . وإذا كان مختار ظل طوال روايته عاجزا عن الفعل وهاربا من مطاردة الواقع له ، فإن ماريان تمردت على عجزها الذى فرضته الطقوس الحياتية ، ولم تسافر لبرسوم وقررت البقاء مع أبناء مختار حتى يخرج من السجن وتتطلع للخلاص والفعل فى صورة حلمية عند ما تداعت عليها صورة أبيها وهو يقتل التنين ويتركها طليقة وفق إرادتها .

وفى روايات **حمدى البطران** دائما الشخصية الواعية والمثقفة هى التى تشعر بالعجز ، لأنها لاتملك غير الكلمة ، بل إن دور الكلمة افتقد فى « **الرواية** » وكأن الكاتب يدين الصمت ويرجع العجز للواقع الحياتى الذى اتسم بالصمت ، ومن يلجأ للفعل يكون جزاءه القتل مثل جزاء الشاب المصرى الذى أعدم لأنه قتل الأمريكى الذى أراد اغتصاب أخته بحجة التطبيع الحضارى والثقافى .

١ ـ ٣

ثم يزداد العجز ليشمل كل أفراد المجتمع فى روايته « **مواسم الهذيان** » حيث يشعر الراوى وهو ضابط بوليس برتابة الإيقاع اليومى المكرر، بل يقع عليه الظلم ولا يستطيع رده، فقد كتب المأمور تقريرا عنه ترتب عليه نقله من القاهرة إلى إحدى المدن الصغيرة فى صعيد مصر «ديروط»، بحجة أنه كان يكلم هدى كرم فى التليفون لأنها سحرته بجمالها وصوتها العذب برغم أن هدى كرم أصبحت فيما بعد شخصية لها نفوذ سياسى واجتماعى وتتحدث فى المنتديات الأدبية والعلمية عبر شاشات التليفزيون. بينما هو لا يزال قابعا فى مدينته النائية، فيشعر بالعجز ولا يستطيع مقاومة تناقض الواقع ؛ إذ كيف تصبح الغانية صاحبة البار الليلى وربيبة السجون شخصية سياسية واجتماعية ..

ويستمر الراوى فى عرض المفارقات الحياتية التى يعيشها المجتمع والتى تعكس عجز الأفراد والجماعات.

إن سمعان نموذج آخر من الشخصيات التى ينتابها العجز ، فقد اغتصبوا زوجته الجميلة وكان يعمل فى وزارة الخارجية ، وسجن بدون تهمة محددة ، وعندما خرج من السجن لم يجد زوجته ولا أولاده برغم أنه شخصية مثقفة ويجيد عدة لغات . لكنه شعر بالقهر نتيجة المواضعات السياسية والاجتماعية ، وفى السجن جعلوه يترجم لهم « المجلات الجنسية » . ويظل سمعان حتى نهاية الرواية عاجزاً عن فعل شىء ، ولا يملك غير التحديق فى وجوه الضباط ، ويستمر العجز أيضاً ليشمل الأستاذ الجامعى الذى قبض عليه رجال الشرطة وضربه المخبرون والعساكر ، ويعجز عن إثبات الظلم الواقع عليه ويحفظ المحضر لعدم معرفته أسماء الجناة ، برغم أنهم يعملون فى قسم الشرطة نفسه .

إن العجز فى هذه الرواية ينتقل من إطار عجز الأفراد إلى عجز الجماعات ، فيهجم رجال الشرطة بشتى فئاتهم على قرية لا تملك قوت يومها ، ويقتلون رجالها ومن بقى منهم يقدمونه للمحاكمة ، ويشردون نساءهم ، ويلقون بجثث مواشيهم فى الدروب والطرقات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وينثرون ما يجدونه من آثار فرعونية فى الشوارع دون عناية بقيمة الماضى أو الحاضر أو المستقبل ، ويحاصرون القرية حتى أوشك أهلها أن يموتوا جوعاً . وكل هذا التعذيب بحجة أن أحد أفراد القرية كان يحمل سلاحه وهو يكلم ضابط النقطة . ولا سبيل للفعل أو الخلاص فقد توقف الزمن تماماً ، وانعدمت حتى لحظات الأحلام ، وأصبح المجتمع شبيها بلحظات الموت ، فقد سيطر الفعل السلبى وحل العجز التام .

٢ ـ محور الفعل :

١ـ٢

إن الفعل الذى تمارسه الشخصيات فى روايات **حمدى البطران** إنما هو فعل سلبى ، ويعنى به الفعل الذى يمارسه الأشخاص لتحقيق مآرب ذاتية ، وهذه المآرب تخل بتطور المجتمع وتقدمه ؛ لأن صاحب الفعل يعنى بالأنا الذاتية ، دون أن يولى عناية بالأنا الجماعية بينما الفعل الذى كان يطمح إليه الأفراد العاجزون مثل أحمد وحورية وعبد الرشيد ورمزى أنيس فعل إيجابى لأنهم يتطلعون إلى واقع جديد للأنا الجماعية ، لا يمكن أن يتحقق بهذا الفعل السلبى الذى تمارسه الطبقة الطفيلية والانتهازية .

ففى رواية « **اغتيال مدينة صامتة** » تمثل الفعل السلبى فى مجموعة من الشخصيات الطفيلية أهمها ، سليم البواب ، **ومستر جيمس ، وماركو** ، ومرشحو الحزب ، والعمد . الذين يفرضون سطوتهم على أهل القرى بالبنادق الآلية .

وفى واقع يسيطر عليه الفكر السلبى ، يكون على أحمد أن يترك القرية هرباً من الواقع المخزى ، لكنه وجد المدينة ليست أقل حالاً مما يحدث فى القرية ، فقد امتلأت شوارعها العريضة بلافتات وإعلانات المرشحين . ويستمر طوال الرواية الصراع بين الكلمة والفعل ، لكن الكلمة لا تقوى على المقاومة ؛ حيث يظل الفعل السلبى مطارداً لها ، حتى بعد أن انتهى موكب الزعيم بمناديل المعزين ، ظل سليم كما هو متربعاً أمام عمارته بينما تبكى إيزيس أوزوريس وتنشد المخلص القادم ، وحورية ضائعة ـ بعد ـ تنتظر عودة أحمد ، وكأن هذا الفعل لم يغير شيئاً فى تراكيب الواقع؛ لأن الكلمة لم تطرح فكراً محدداً ، بل طرحت أفكاراً متخبطة . وتتمرد حورية على هذه الأفكار التى تقود إلى المرض لأنها لا تفعل شيئاً فى واقع لا تجدى فيه الكلمة ، فتقول لعبدالرشيد : « **إن رغبة كل المفكرين فى تضمين كل نزعاتنا بإطار فلسفى أو سيكولوجى إنما هى نوع من الجدل الذى يقودنا إلى المرض**» (ص١٥) .

ومن ثم يظل الفعل فعلاً سلبياً يحدث لأجل تحقيق مآرب الطبقة الطفيلية ، ويستمر الصراع بين الكلمة اللافاعلة والفعل السلبى ، وعندما تفعل الكلمة يكون فعلها حلماً لا واقعاً ..

٢ـ٢

ويصبح هذا الفعل فعلا أكثر وضوحا في روايته «**ضوضاء الذكراة الخرساء** » .. حيث يتناسب العجز والفعل تناسبا طرديا .. فكلما زاد العجز زاد الفعل السلبي . وفي هذه الرواية يزيد الفعل السلبي ويزيد تبعا

له العجز ، وتمثل هذا الفعل فى القهر الذي يمارسه الضباط على مختار في مطار أسوان وفي رصدهم لكل تحركات ماريان .. وفي أثناء ترحيلهم لمختار من أسوان إلى القاهرة تتداعى على ذهنه كل مواقف القهر التى مارسها الزعماء بدءا بالملك الشاب الذي غرق في ملذاته مرورا بالزعيم الذي أراد أن يقذف بالعدو في البحر ، وانتهاء بالزعيم الذي تحدث عن العدل والحب والرخاء..

إن أحد الزعماء - كى لا يعكر صفو اللقاء الحضارى أعدم الشاب المصري وابن عمه لأنه رفض أن يغتصب أختَه شاب أمريكي بحجة التطبيع الحضاري والثقافى ، ويحمل الكاتب شخصياته وتعبيراته مدلولات - إيحائية ، فتصبح مثل هذه الشخصيات رمزا للفعل السلبى الذي شاع فى المجتمع نتيجة انقلاب القيم الحياتية فى المرحلة الزمنية التي تعالجها الرواية .

إن مختار فى مطار أسوان يصبح عاجزاً والضابط فاعلاً، فيسخر منه ويزج به فى عربة السجن لترحيلة إلى القاهرة، ويستدعى الكاتب عن طريق التداعى الحر أفعال الزعماء وممارساتهم الذين قهروا شعوبهم والجموهم بلجام الصمت، فعزلوا الكلمة عن الفعل، وجعلوا الشخصيات التى تملك الكلمة معزولة عن سياقها الاجتماعى فأصبحت الكلمة لا تجدى شيئا .

٢ - ٣

وعندما توقف دور الكلمة فى «**المدينة الصامتة**» وحل الصمت في «**الذاكرة الخرساء**» تفشى الموت والانعزالية فى «**مواسم الهذيان**» فقد سيطر الفعل السلبى بتحكم الطبقة الطفيلية فى مسار الواقع الاجتماعى .

وعندما يتفشى السقوط فى المجتمع نتيجة انقلاب الأوضاع السياسية والاجتماعية ، والثقافية تفتح السجون أبوابها وتنصب المشانق والمحاكمات للأبرياء خاصة عندما توجه رجال الشرطة ، وقوات الأمن وقوات المسطحات المائية وقوات البحث الجنائى ، والقوات الخاصة إلي قرية أم مساعد وحاصروها وضربوا رجالها ونساءها بالسياط يقول الراوى : «**قبل أذان الفجر كانت القوات قد حاصرت القريتين من الشرق والغرب وبدأت قوات البحث الجنائى والقوات المخصصة لذلك فى تفتيش البيوت وعندما دخلنا أول بيت لم نجد غير بضع عنزات وحمار ، ولم يكن فى البيت سوى غرفتين واحدة فيها المواشى والأخرى فيها الأسرة كلها الرجل والزوجة والأولاد.... وفي الشارع كنت أستطيع أن أرى الغلال المبعثرة في الرمال والأوانى التي كان فيها الجبن القديم والزبد والسمن يملأ المكان ، وفي ساحة كبيرة وسط البلد قام المخبرون بجمع أعداد كبيرة من الرجال العرايا وانهالوا عليهم ضربا بالسياط**» (ص ٧٢ - ٧٤) .

ويرغم التعذيب والقهر إلا أن رجال الحزب وأعضاء مجلس الشعب ورئيس المدينة وكبار المسئولين لايولون عناية لهذا الأمر ، لكنهم حضروا ليصلحوابين المأمور وأمين الحزب ، وهكذا يصبح الفعل السلبى موجها لصالح الشخصيات الطفيلية ، ويزداد هذا الفعل حتى يهيمن على مقاليد الأمور ، فتنعدم الكلمة والصوت والأحلام ، وتصبح الجماعات البشرية أشبه بجثث الأموات الملقاة فى شوارع - قرية أم مساعد ..

إيزابللا إيوليان*
ت : سمحة الخولى

موسيقى جمال عبدالرحيم*

(١٩٢٤ - ١٩٨٨)

بمناسبة مرور خمس سنوات على وفاته :

يقترن اسم **جمال عبدالرحيم**، المؤلف الموسيقى المصرى المرموق، بتلك النخبة من الشخصيات الفنية الكبيرة، التى آلت على نفسها تحقيق هدف عويص، هو تحقيق الإندماج الموسيقى بين تقاليد الشرق الموسيقية، وأساليب الغرب الموسيقية. ودراسة موسيقاه دراسة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحليلية تشهد على مدى نجاح هذا المؤلف فى التطبيق العملى لهذا الاندماج العضوى.

لقد استطاع **جمال عبدالرحيم**، خلال حياته القصيرة، أن يبدع قدرا كبيرا من المؤلفات الموسيقية البالغة التنوع، مثل: **الباليهات، والموسيقى**

* إيزابللا إيوليان باحثة روسية، فى علوم الموسيقى (الموزيكولوچيا)، بمعهد العلوم الموسيقية بموسكو، وهى متخصصة فى دراسات موسيقى الجمهوريات الآسيوية الشرقية، وبلاد المنطقة العربية، ولها عدة كتب كان آخرها: «دراسات فى الموسيقى التقليدية للشرق الأدنى»، و«دراسات فى الموسيقى العربية»، وهى قد شاركت فى المؤتمرات الدولية للموسيقى العربية، وكانت قد كتبت هذه الدراسة لتنشر فى الكتاب التذكارى Festschrift لجمال عبدالرحيم، الذى تصوره هيئة «**الفولبرايت**» فى هذا الشهر، ولكنه وصل متأخرا. والبحث ترجمة من الروسية للإنجليزية جريجورى ليتس، وهو دارس لعلوم الموسيقى أمريكى، وترجمته من الإنجليزية للعربية د. سمحة الخولى.

التصويرية، وموسيقى الأفلام، والموسيقى السيمفونية الأركسترالية، والأعمال الكورالية، ومؤلفات لمجموعات موسيقى الحجرة، والصياغات الجديدة arrangements للأغانى الشعبية، ومؤلفات الأطفال، والمؤلفات ذات النصوص الدينية.. وغيرها.

ولابد أن نعتبر أن الإنجاز الإبداعى الحقيقى لهذا المؤلف، هو فى خلقه للغة موسيقية عالية لعصرنا، ذلك أن إبداع **جمال عبدالرحيم** لأسلوبه المعبر والمبتكر، يضعه فى منزلة مرموقة، ليس فقط بين مؤلفى مصر، بل إنه، فى موسيقاه، يتجاوز حدود مصر بكثير.

فهو بمؤلفاته الموسيقية التى تطور التقاليد العربية الراسخة وتوحد بينها وبين خبرات الموسيقى الأوروبية الفنية - قد أضاف إضافة هائلة إلى عملية تأسيس **«مدرسة قومية معاصرة» فى التأليف الموسيقى**، فى المنطقة العربية بأسرها. كما أن سيطرته التامة على التقنيات وأنواع التأليف الأوروبية، فى تناوله الشخصى، وفكره الشرقى المبتكر، كل هذا قد جعل - بلا شك - من فن **جمال عبدالرحيم** فنا ينساب ضمن تيار تطور الموسيقى المعاصرة، ويثريها فى «**الاتجاه الشرقى**».

وتراث جمال عبد الرحيم

الإبداعى - على ثرائه وتنوعه - لم يدرس دراسة كافية من المعاصرين. ولازال الأمر بحاجة لقدر من الابتعاد الزمنى والتاريخى الذى يسمح بتقييم كامل لدور هذا المؤلف، فى تطور الموسيقى المعاصرة لشعوب الشرق، ولإضافته إلى الثقافة العربية بشكل يظهر القيمة الحقيقية لهذا المؤلف الفذ، ويوضح دوره فى نمو القيم الروحية للبلاد العربية.

إن القرن العشرين، بكل ما فيه من ابداعات موسيقية فنية وشعبية، إنما هو بحث دائم من مسالك جديدة، للعلاقة بين التراث والتحديث، وهذه القضايا تواجه، فى أغلب الحالات، كل الشعوب غير الأوروبية، ويسعى كل شعب منها إلى اكتشاف طريقه ومسلكه الخاص فيها، بنفس القدر الذى يقوم فيه كل مؤلف معاصر بحل (أو مواجهة) هذه القضايا فى إبداعه بطريقته الخاصة. والاندماج Synthesis بين الشرق والغرب، والسعى للإثراء المتبادل بين الثقافات، هو عملية موضوعية حيوية، يتجلى نتاجها فى إبداع مؤلفين معينين، تكتسب موسيقاهم مكانتها، أولا وقبل كل شىء، بفضل الموهبة، وبفضل القيمة الفنية، ومستوى التمكن التقنى من أدواتهم الفنية.

ويتحقق هذا التغلغل المتبادل بين ثقافات الشرق والغرب، فى فنون البلاد العربية، بوسائل متعددة، وغالبا ما يكون أيسر طريق إلى ذلك، هو تشرب عناصر من اللغة الموسيقية الغربية الأوروبية، باستبدال بعض الآلات الموسيقية الغربية بآلات موسيقية قومية (محلية)، أو الاتجاه لتوظيف آلات غربية مع أخرى محلية، وغالبا ما يتحول هذا التناول - فى التطبيق العملى - إلى التوحيد الشكلى فى النص الموسيقى بين رنين وألوان صوتية، غريبة على طبيعتها، وعلى روح النص.

وهناك طريق آخر لتحقيق «الاقتراب» من الثقافات الموسيقية الغربية. وهو مصاحبة ألحان

فولكلورية بأبسط الصيغ Formulae الهارمونية الأوروبية المحفوظة، وأكثرها بدائية وابتذالا، وهذه وسيلة منتشرة انتشارا واسعا في الموسيقى الجماهيرية Pppulav الموجهة للاستهلاك السريع، سواء كانت موسيقى للغناء أو للآلات.

أما المؤلفات التى لا تعطل مبادئ الفكر القومي، والتى تستخدم مجموعة مركبة من الوسائل التعبيرية للموسيقى الأوروبية استخداما عضويا - مثل الهارمونية والكنترا بنط، ووسائل التفاعل السيمفوني - هذه المؤلفات تتميز بأعلى مستويات الاندماج الفنى ولا تعد هذه المؤلفات بأى حال وسائل شكلية للتوحيد لأنها تشكل مسارا وطريقا **«للتجديد من الداخل»**، وهو طريق ينتج قيمة فنية جديدة. وفى مثل هذا النوع، لا نواجه بمواد موسيقية شعبية مميزة، تم تناولها بإحدى الوسائل المتبعة فى «الإعداد» Arrangement الهارمونى، أو الإيقاعى (بما فى ذلك الأساليب المسرحية الواسعة الانتشار) - لأننا وعلى العكس، نواجه لغة موسيقية جديدة، ليست شرقية ولا غربية، بل هى لغة عالمية فوق الإقليمية Super`regional .

والمثال على هذا، نجده فى أعمال الفنان، والمؤلف الموسيقى المصرى الشهير **جمال عبدالرحيم**، الذى يتسم عمله الإبداعى بالابتكار والعالمية Universality . وإن استحالة تقسيم موسيقاه إلى عناصر **«شرقية»** وأخرى **«غربية»** لتشهد بمدى عمق تناوله العضوى وشموليته، كما أن سيطرته على فنون التأليف الرفيعة لهى تأكيد لعصرية أسلوبه وحداثته. بأفضل معانى العصرية والتحديث. وإن الميزات الرائعة لموسيقى **جمال عبدالرحيم** لتعكس تاريخ حياته، ووجهته الإبداعية، كمؤلف موسيقى.

لقد تربى **جمال عبدالرحيم** منذ طفولته، على أفضل نماذج الموسيقى العربية التراثية (التقليدية)، وفى عام سنة ١٩٥٠ سافر، بعد تخرجه فى قسم التاريخ بكلية الآداب بجامعة القاهرة، إلى ألمانيا حيث درس **بأكاديمية الموسيقى بمدينة فرايبورج**، وهناك تلقى دراسته فى **فنون التأليف الموسيقى على هارالد جنسمر** Genzmer ، أحد تلاميذ **هندميت**. وقد عاونت هذه الظروف، إلى حد كبير، فى تشكيل وجهته الفنية المقبلة، ووضعت بصمة خاصة على أسلوبه فى التأليف. ومن خلال هذه الدراسة تحققت **لجمال عبدالرحيم** السيطرة على أحدث التقنيات للكتابة والهارمونية المتحررة (فى التنافر) واللاتونالية، كما اتصل الفنان الشاب بالعالم الفلسفى. **والإيديولوچى** للتعبيرية والكلاسيكية الحديثة وغيرهما.

وعند عودته إلى وطنه، وأثناء قيامه بالتدريس فى **معهد الكرنسرفتوار** فى القاهرة، بدأ **عبدالرحيم** حياته الفنية كمؤلف، وكانت مصادر قوته منذ البداية موجهة نحو البحث عن لغة موسيقية ذاتية ومتميزة، تستطيع أن تعكس روح مصر المعاصرة. ورأى طريقه بوضوح فى إدماج الفولكلور العربى والموسيقى التراثية، مع أحدث منجزات الموسيقى الغربية - الأوروبية، فى مجالات الهارمونية، وتعدد التصويت (البوليفونية)، ونتج عن هذا اتجاه **جمال عبدالرحيم**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى تطوير أسلوب موسيقى عالمى مبتكر، واتحدت فيه المنابع القومية. مع الاتجاهات المتقدمة فى الموسيقى الأوروبية، وليس من قبيل المصادفة أن ناقدا موسيقيا ألمانيا[1] اعتبر «**موسيقاه اندماجا بين الروح الشرقية**»، و«التكنيك الغربى المعاصر».

ولقد كتب **جمال عبدالرحيم** قدرا كبيرا من المؤلفات فى الأنواع الموسيقية المختلفة بدءا من الأعمال الأوركسترالية والكورالية، ومؤلفات موسيقى الحجرة، وانتهاء بالباليهات والموسيقى التصويرية (للسينما والراديو والتلفزيون والمسرح) وموسيقى الأطفال. ومن بين أعماله مؤلفات تؤدى بكثرة وأخرى أقل شهرة بالنسبة للجمهور العريض، ولكن مؤلفاته جميعا بلا استثناء يغمرها إلهام (Infused With) إبداعى خاص وموهبة كبيرة وكل مؤلفاته تحمل بصمة التمكن الفنى الرفيع.

وتتجلى خصوصية لغته الموسيقية فى «**الطابع القومى**» الواضح لأسلوبه اللحنى، وهارمونياته الملونة الغنية، ولصياغته البنائية المرنة المتفنّنة (Refined).

وأفق رؤاه والرنين الصوتى الرائع لأعماله أفق عجيب، فى اتساعه، فهو عبر من التأمل والتركيز الفلسفى إلى دفء الغنائية العاطفية، وحيوية الحركة المتدفقة DYNAMIC

وعلى الرغم من الطابع الشمولى، والوجهة التجديدية العامة لأسلوب **جمال عبدالرحيم** فى التأليف فهو يتخذ اتجاهين رئيسيين، يمكن وصفهما إجمالا بمصطلحى: (Traditional) الاتجاه التراثى (التقليدى)، والاتجاه التجريبى Experimental .

وهو وإن كان لايزال منجذبا نحو الفولكلور فى المرحلة الأولى (كما فى «الفانتازية على لحن شعبى مصرى»[2] والتنويعات على لحن شعبى مصرى (٣)والقطع الخمس الصغيرة للبيانو وغيرها)، حيث كان الارتباط المباشر بينه وبين التراث لازال محسوسا غير أن فكره الموسيقى أصبح أكثر عالمية وشمولية Universal فى المراحل المتأخرة الناضجة (بدءا من أواخر السبعينيات). وفى هذه الفترة، كتب عدة أعمال تجديدية مثل متتابعة الفلوت والهارب والإيقاع»، و«**المتتابعة الصغيرة للأوركسترا الوترى**»[4]، و« **ثنائية الفيولينة والتشللو** »، و« **ثلاثية الفيولينه والتشللو والبيانو** »، و«**مناجاة**» للكلارينت المنفرد، و«**أضواء متكسرة**» للفلوت المنفرد وغيرها. وهى التى اتسعت فيها آفاق إمكانات المؤلف الإبداعية بشكل مرموق، وتعمّق فيها الجانب العاطفى الغنائى Lyrical الفلسفى لبنائه «الشرقى» الناعم، وهو ما يتجلى فى «الثنائية» الوترية و«المناجاة» من جانب، كما تطور تعبيره الرنينى وتلوينه التأثيرى من جانب آخر (وهو ما يتجلى فى باليه «حسن ونعيمة» والثلاثيتين).

ويظهر تطور أسلوب **جمال عبدالرحيم** فى إثرائه لمنظومته System ، إثراء تلوينيا وذلك، فى تناوله الفريد لوسائله التعبيرية كاللحن والإيقاع، وتلحين النصوص، والتلوين الدرامى، والبناء الموسيقى. ويستمد **العنصر اللحنى** عنده جذوره من النظام التقليدى المقامى،

ومن هذا المصدر ظهرت عنده عدة مقامات تقليدية (شعبية) مثل: الحجاز، والصبًا، وغيرهما، وظهرت الأبعاد الزائدة (كالثانيات والرابعات الزائدة) التى شحنت، مع الزمن، بطاقة تعبيرية جديدة، تكاد تقربها من الهارمونية الحادة (المتنافرة) السائدة فى الغرب فى القرن العشرين.

وبالإضافة إلى ذلك فإن أعماله المتأخرة التى كتبها بتقنية أبعاد أرباع الأصوات (المعروفة فى المقامات العربية، ذات الثلاثة أرباع الصوت) - كما فى ثنائية الڤيولينة، والتشللو، وأضواء متكسرة، والارتجالات على لحن بائع متجول للتشللو. هذه المؤلفات المتأخرة تطرح نقاط التقاء وتقاطع Intersection بين المقامية الشرقية، والكروماتية الغربية، فهو يستخدم فيها أبعادا عربية، مميزة تماما للمقامات ذات الثلاثة أرباع (كالراست، والبياتى، والصبا، وغيرها)، ولكن مع تطويعها لأكثر أنواع التناول المتطور المركب للهارمونية والپوليفونية. وقد نتج عن هذا أسلوبه المدهش، فى ابتكاره الموفق بين هذه العناصر، وهو أسلوب يرتاد مسالك جديدة للتطور، فى الموسيقى العربية المعاصرة.

والجانب **الإيقاعى** لموسيقى **جمال عبدالرحيم**، يتميز كذلك بعمق الابتكار، والتحرر، والتفنن. فمن مميزاته ذلك التوحيد المرن بين ضروب الموسيقى العربية الكلاسيكية العرجاء[٥]، والموازين المتغيرة، وهو ما يضفى على أسلوب هذا المؤلف شخصية متفردة لا تقلَّد.

وقد أدى **جمعه بين الآلات الشعبية التقليدية** (وخاصة آلات الإيقاع مثل: الدربكة والبندير، والطار.. إلخ) **والآلات الأركسترالية الغربية**، إلى خلق تلوين درامى فريد خاص (وخاصة فى عمليه للباليه).

وفى مجال **التنظيم البنائى**، فإن **جمال عبدالرحيم** يفترق كذلك عن التراث، بل يغيره ويطوره. ومن جانب آخر، نجده يستخدم صيغا غربية أوروبية يشحنها بمضمون تعبيرى وتلوينى جديد. وأبرز المبادىء البنائية فى موسيقاه هى **التنوع والتنويعات** Variation-ness (أى تنويع البناء لعناصر شعبية، وصيغة «التنويعات» بشكل عام، مثل «التنويعات على لحن شعبى مصرى»، وهى مجموعة من ست تنويعات حرة)، ومثل/ **التنظيم البنائى على أساس مقامى** Mo-dal ، وذلك فى مؤلفاته ذات الاتجاه التراثى، كما فى مؤلفاته للكورال المختلط والأركسترا، مثل: «الابتهال الدينى الإسلامى، على كلمات الإمام زين العابدين للتينور (منشد)، والناى، وكورال الرجال. وهناك كذلك مبدأ كتابة **المتتابعات** Suiteness كما فى متتابعة الفلوت، **والهارب**، والإيقاع، وهناك المتتابعات الأكبر مثل الأغانى السبعة الكورالية، المكتوبة فى صياغة پوليفونية للكورال المختلط[٦] ومسرحية الأطفال الموسيقية «**الطيب والشرير**» للأصوات المنفردة وكورال الأطفال والباليه والراوى وغير ذلك وهناك كذلك مبدأ **الصياغة السيمفونية** (صيغة الصوناتة Sonata Form) **على أساس صيغة الصوناتة** الغربية كما فى «صوناتة الڤيولينة والبيانو»، و«ثنائية الڤيولينة، والتشللو» وغير ذلك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولنفحص بضعة أعمال **لجمال عبدالرحيم**، من النوع الذى يمكن أن نطلق عليه مصطلح **«الاتجاه التقليدى التراثى»**، وأعمالا أخرى من النوع الذى نسميه **«التجريبى التجديدى»**.. وسوف ننتخب عددا محددا من الأعمال التى تتجلى فيها الموهبة الإبداعية لهذا المؤلف المرموق، فى أكثر صورها إقناعا.

دور **«كأدنى الهوى»** الذى أعاد **جمال عبدالرحيم** صياغته **پوليفونيا** للكورال والأركسترا، محافظا فيه على ألحان **محمد عثمان** الأصلية، هذا الدور فى صيغته الأصلية كان للصوت الغنائى المنفرد والتخت. وقد اعتمد هذا العمل الموسيقى **لجمال عبدالرحيم**، على المبدأ المقامى، وفيه تتصل أقسام **«العرض»** بأقسام **«التفاعل»**، وتربط بينها فقرات انتقال زخرفية، ولكنها تؤدى وظيفة تفاعلية أيضا. والجو النفسى لهذا العمل: يتميز بجمال وبتلوين تعبيرى خاص. والرنين الصوتى للقسم الأول فى هذا الدور تأتلف فيه الألحان العربية التى يؤديها الكورال مع عناصر منتخبة من الهارمونية الأوروبية/ الغربية، يقدمها الأركسترا، وهى توحى بآفاق فسيحة من الارتباطات والتداعيات Associations ، بين أحداث موسيقية، تبدو لأول وهلة وكأنها متباعدة عن بعضها نوعا. فمثلا يبدو هناك تقابل بينها وبين المؤلفات الروسية الكلاسيكية للكورال، كما فى كورال **«طيروا بعيدا على أجنحة الريح»** من **أوبرا الأمير إيجور**، موسيقى بورودين وغيرها. وهنا ينطلق **جمال عبدالرحيم** بوضوح فى تيار التقاليد العالمية للكتابة الكورالية، وهى التى تتجلى عنده فى الأفانين الپوليفونية للتأليف الكورالى، وتحفل بها الموسيقى فى هذا العمل كالمحاكاة Imitation والاتباع (أى الكانون) Canon ، والكنترا بنط، وما إليها، فى قسم التفاعل.

ومن جانب آخر فإن هذا العمل عميق فى تراثيته فهو يعتمد على الموسيقية المعبرة، فى مؤلفات **جمال عبدالرحيم**. فالخصائص المزاجية المميزة للموسيقى التقليدية المصرية (التراثية) - واستخدام **مقام الراست** فى القسم الأوسط (قسم الهنك)، وظهور ضرب إيقاعى مركب (٣ + ٣ + ٢) فى قسم الإعادة (المرجّع) للحن الأساسى، والرنين الشرقى الصوتى العام للدور والذى يبطئ تدريجيا، وكأن تلوينه يتجه للون «الرمادى» Graying فى القسم الختامى.. كل هذه الخصائص معا تحمل المستمع إلى عالم هذا النوع من الموسيقى التقليدية العربية.

و**«الابتهال»** الدينى الإسلامى لمنشد، وناى وكورس رجال، يطرح نموذجا واضحا لهذا الاتجاه التراثى، فهو مكتوب بصيغة الارتجال الشرقية (التى نسميها نحن مقام). والإنشاد يتضمن كذلك ملامح من التنظيم البنائى على أساس المقطع (Strophic)، فبعد استهلال من العزف الآلى على الناى (فى مقام دو الصغير)، نجد لحنا ثنائى التكوين (دو - رى)، يؤدى فى الأونيسون (أى فى نفس الطبقة الصوتية لكل الأصوات المشتركة)، وذلك فى منطقة منخفضة، فيما يسمى باسم «الباص الملح» أو «ستيناتو Ostinoto » من إنشاد كورس الرجال، وفوق هذه الأرضية، أو الخلفية. يتدفق الناى فى انسياب

بلحن حنون شفاف. أما المقطع الثاني - للمنشد في مقام **فا** الصغير - فهو يقوم على إلقاء غنائي (ريسيتاتيف) يؤديه المنشد بكلمات «**اللهم الله**»، ونشعر هنا بضراعة، وبإنشاد انفعالي عميق. وفي المقطع الثالث يتحد أداء المنشد والكورس في تفاعل پوليفوني، ثم يلحق بهما الناي، وتبدأ فقرة التطوير الپوليفوني عن طريق المحاكاة Imitation ، وهي فقرة عميقة حافلة بالتفاعل للمادة الموسيقية، ثم يختتم الابتهال بصوت الناي، وكأنه يحيط العمل كله بإطار خاص في البداية والختام.

ويستمر هذا الخط الإبداعي في عمله «**ملامح مصرية**» وهو متتابعة من الأغاني الشعبية المعروفة[8]، كتبها المؤلف للكورال المختلط (أي أصوات النساء والرجال) والأركسترا، بأسلوب پوليفوني، قائم على تناول الأغاني الشعبية الأصلية المقامية، تناولا متشابك الألحان (كنترا بنطيا)، يبرز فيه عنصر «المحاكاة». وقد كتب المؤلف هذه المتتابعة على أربعة أغانٍ من بين المجموعة المبكرة التي كان قد صاغها من قبل، في أسلوب متشابك الألحان (پوليفوني) للكورال لإثراء الموسيقى المصرية المعاصرة، بتقديم تعدد الألحان (الپوليفونية)، من خلال أنغام الأغاني الشعبية القديمة المتوارثة، والشعر التقليدي. وتتكون هذه المتابعة «**ملامح مصرية**» من أربع حركات، تبرز كل منها جانبا خاصا من الطابع الشعبي، أو الحياة الشعبية المصرية.

والحركة الأولى في هذه المتابعة تقوم على عنصر «المحاكاة»، بين أصوات مجموعات الرجال والنساء في الكورال، وهي تؤدي وظيفة التقديم للمتابعة، وهي لذلك متهادية الخطو[9] وذات طابع سردي Narrative . أما الحركة الثانية الحيوية التدفق، فإن المؤلف يستخدم فيها مقاما عربيا مميزا بعد الثانية الزائدة، والمؤلف يتناوله بتفنن، ويتلاعب به بوسائل عديدة، في الحوار المتبادل بين أصوات السوپرانو والتينور، في الكورال. وفي ختام العمل كله، في الحركة الرابعة، يبرز التلوين الأركسترالي في المقام الأول، وتسمع الآلات في مناطق حادة شفافة الرنين، فتضفي طابعا غنائيا على الرؤية الموسيقية.

أما مسرحية الأطفال الموسيقية «**الطيب والشرير**»[10] للأصوات المنفردة، وكورال الأطفال، والباليه، والراوي، وهي التي أنجزها **جمال عبدالرحيم** سنة ١٩٨٢، فقد لقيت اهتماما في وطن المؤلف، وهذا مثال لتحول المؤلف في اتجاه المؤلفات الغربية الكلاسيكية، مثل: الكانتاته، والأوراتوريو. ولقد ذاعت عدة أغانٍ منفردة من هذا العمل الكبير للأطفال، وأصبحت أغاني فنية محببة، تجد مكانها في **ريپرتوار** الغناء المنفرد، مثل أغاني «**أنا بنت السلطان**»، وهي ذات تلوين أخاذ يتحقق فيه طابع طفولي عذب من خلال الجمع بين لحنها المنساب في مقام الحجاز كار وإيقاعها الحيوي اللعوب، وكذلك أغنية «**نسمة رايحة ونسمة جاية**» للسوپرانو المنفرد والهارب[11] ، فهي ذات لحن شرقي ناعس (في مقام ري الصغير المحتوي على ثانيتين زائدتين)، وأغنية «**الشرير**» للباريتون فتكشف عن رؤية مغستوفيلية، من خلال لحن مرح، وإن كان ينذر بالسوء، ومن خلال إيقاع شديد التحرر.

وفي أغاني الأطفال الشعبية، التي صاغها المؤلف بأسلوب متشابك الألحان (پوليفوني) مبتكر للأطفال -

فى هذه الأغانى تتجلى مقدرة جمال عبدالرحيم فى إبداع منمنمات (مينياتور Miniature) أى أعمال قصيرة بالغة الجمال والإحكام. فأغانى «**سوسة كف عروسة**» و«**التعلب فات**» و«**هنا مقص**» تشهد كلها بسيطرة هذا المؤلف على البناء الموسيقى، وعلى الكتابة المتشابكة الألحان (البوليفونية) كما فى التقابل بين مناطق أصوات السوبرانو والآلطو، وتقابل الألحان معا بأسلوب الاتباع (الكانون Can-on) والجمع بين «الباص الملح» الأوستيناتو، ويبدأ التنويع.. الخ.

ومن بين الأعمال والأنواع الموسيقية المختلفة التى طرقها المؤلف وأبدع فيها، فإن أهم أبحاثه، وأعمقها، وأكثرها إثمارا، كانت فى مؤلفاته لمجموعات **موسيقى الحجرة** مثل: «**الصوناتة للفيولينة والبيانو**» و«**وثنائية الفيولية والتشللو**» و«**الارتجالات على لحن بائع متجول**» للتشللو المنفرد (بدون مصاحبة). والعملان الأخيران كتبا فى المقامات العربية ذات الثلاثة أرباع الصوت، وهو قد اتجه هنا لإبداع أعمال تجريبية وتجديدية هامة، وهو اتجاه أثمر فى المرحلة الأخيرة أعمالا هامة، مثل: «المناجاة» للكلارنيت المنفرد و«أضواء متكسرة» للفلوت المنفرد (وكلاهما فى المقامات ذات الأرباع)، بالإضافة إلى اثنتين من أعمال التريو Trio ، طرحت كل منهما أساليب تجديدية وإتجاهات أخرى.

والصوناتة للفيولينة والبيانو من بين مؤلفاته التى تبتعد إلى حد كبير عن التراث، وتتجاوز حدوده، إلى أساليب الموسيقى الغربية الأوروبية فى القرن العشرين. وفى هذه الصوناتة انطلق **جمال عبدالرحيم** من التراث، فى استخدامه لمقامات الموسيقى العربية الكلاسيكية، وضروبها الإيقاعية، وحقق **جمال عبدالرحيم** فيها اندماجا رفيع المستوى، فى التوفيق بين **الروح اللحنية الشرقية**، وبين **الهارمونيات والبناء** (الفورم) **الغربى الحديث**. وهو يتناول قضية «**الاندماج**» من وجهة نظر فنان أصيل فى شرقيته، نشأ على أرضية موسيقية قومية، ولكنه مسيطر، من جانب آخر، على وسائل وأدوات «**ترسانة**» الموسيقى الأوروبية، بكل عناصرها، سيطرة هائلة. وبهذا التناول استطاع أن يبدع عملا موسيقيا مدهشا فى شرقيته[١٢] ، بحيث يصعب فيه فعلا التمييز بين الملامح الشرقية والملامح الغربية النقية، وهكذا نجد أن الأبعاد المميزة للموسيقى العربية تندمج هنا مع الأبعاد الغربية، وتتبلوران معا فى هذا التكوين المقامى العالمى المركب، الذى يتسم بالتطوير المقامى، لعناصر الخط اللحنى المفرد الشرقى (المونودى) للحنية العربية من جانب، والذى يقترب إلى حد ما فى هذه الصوناتة من النظرة التعبيرية الغربية (التى نجدها فى مؤلفات موسيقى الحجرة الغربية فى أعمال **شونبرج وفيبرن وشوستاكوفتش** من جانب، غير أننا نجد، من ناحية أخرى، أن الوضوح اللحنى، ودسامة الهارمونيات الجميلة فيها، تنبىء كلها عن فنان عربى «**شرقى**» بمعنى الكلمة. والصوناتة تتألف من ثلاث حركات: حركة أولى شاعرية درامية تمهد لحركة ثانية تتسم بالتركيز التأملى الفلسفى، ثم تليها حركة ختام «موتورى» متدفق، تعرض لنا،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ببطء. فى قسمها الأوسط، لحنا جديدا، مع نفس التآلفات الهابطة التى جاءت من قبل فى مقدمة الحركة، وبصفة عامة فإن «فكرة» هذه الحركة تلعب دورا خاصا فى بنائها، حيث تعود للظهور فى اللحظات الحاسمة من التفاعل، كذكرى تتردد بوضوح، وكأنها نوع من القدر. فهى تأتى بوضوح، فى بداية وختام القسم الثانى (على نوتات: صول دييز، لا، سى، دودييز، رى، دو دييز، سى، لا)، وتبرز بشكل خاص عند الختام فى قمة الفرح الاحتفالى، بعد انقشاع الجو النائح (الحزين) للڤيولينة، والذى يسمع مع نغمات ناقصة لنوتات ثابتة ومتكررة فى الباص (نوتات پيدال أى Pedal Note) على بعد رابعة زائدة (تريتون) (على نغمتى مى - لا دييز). ومن جانب آخر، فإن المزاج الغالب، على مطلع الحركة، يمثل النواة اللحنية الرئيسية، التى ينمو فيها العمل كله، ويتطور بالتدريج.

وتبدأ بلورة التكوين اللحنى والمقامى المركب، للموضوع الأول، فى الحركة الأولى، منذ بداية قسمها الأول، فهو يعتمد على مقام ذى أبعاد ناقصة Diminished ، على بعد الرابعة الزائدة (التريتونى) (بنغمتى لا - مى بيمول)، ويتكامل تكوين اللحن الرئيسى لهذا الموضوع من خلال الأبعاد الناقصة (خامسة ناقصة من لا - مى بيمول) ورابعة ناقصة (لا - رى بيمول) والثانيات الزائدة (لا - سى دييز). وهى جميعا أبعاد مميزة للمقامات العربية الأثيرة عند المؤلف.

وينتج عن هذا مولد لحن صاف فيه مرونة وليونة شرقية، ويجرى تطويره عن طريق التسلسلات Sequences ، إلى أن يبلغ قمة فى التفاعل. واللحن الثانى، واللحن الختامى، فى هذا القسم (قسم العرض)، لا يطرحان تباينا ملموسا بالنسبة لطابع لحن الموضوع الأول، ولكنهما - فيما يبدو - يضيفان إلى الرؤية الشاعرية الرئيسية السائدة فى الحركة، ويضفيان نوعا خاصا من الشجن، فى قسم إعادة العرض.

أما الحركة الثانية التى توحى برؤية شاعرية، أشد تحفظا وابتعادا، فهى تعتمد على تآلفات البداية، التى تتخذ أهمية خاصة أشبه بأهمية «اللحن الدال» (**لايتموتيف**) للعمل كله. والحركة الثالثة تختتم الصوناتة برقصة حيوية، شرقية المزاج، وفيها يتحد العنصر الإيقاعى، مع كتابة تونالية ثرية فى أبعادها التى تؤديها الڤيولينة ببراعة ڤيرتيوزية. وبعد القسم الأوسط - القائم على مقام الدرجة الخامسة - يعود اللحن الرئيسى فى تلخيص يتميز ببريق وحيوية لافتين. وختام الصوناتة مؤثر فهى تنتهى عند أعلى نقطة فى بنائها النفسى، أو عند نقطة القمة بما فيها من ارتباطات وتداعيات توحى بالأساليب الشرقية فى أنواع مؤلفات «المقام».

والعمل المسمى «**ارتجالات على لحن بائع متجول**» للتشللو المنفرد (بغير مصاحبة)، وهو الذى يعزف كثيرا فى مصر وخارجها، هذا العمل يعد امتدادا لنفس الخط الجمالى الشاعرى الفلسفى للصوناتة. وقد كتبت «**الارتجالات**» فى صيغة ثلاثية مركبة، قسماها الخارجيان بطيئان، على حين أن قسمها الأوسط سريع ڤيرتيوزى، يتسم بطابع الدعابة (Scherzo) .

ويتضح التناظر بين الارتجالات والصوناتة، فى طبيعة الأفكار

اللحنية، ففيهما تأكيد للمقامية القائمة على الأبعاد الناقصة، مع اثنين من أبعاد الثانية الزائدة: (رى - سى نصف بيمول - فا - صول - لا نصف بيمول - سى - دو - رى. وفيها هارمونيات لأبعاد الثلاثة أرباع). كما يتضح نفس التناظر فى التطور الدرامى والبنائى لهذا العمل، (فى ظهور اللحن الدال «اللايتموتيف»، فى حالة الارتجالات، فهو لحن البائع المتجول الأساسى، كما يتضح التناظر بين العملين فى مبدأ التعامل المقامى، وأسلوب تفتح المقام[١٣]، خلال القطعة، وتطويره). والارتجالات مبنية على تطور ميلودى مقامى وإيقاعى تدريجى، وتناول مركب للحن الأساسى، أثناء مساره الذى يفتح آفاقا جديدة من الرنين الصوتى والنماذج اللحنية الإيقاعية (وذلك طبقا لمبدأ النمو فى مسار المقام)، ويتضح الارتباط «بالمقام» كذلك فى اختيار المناطق الصوتية للآلة اختيارا دراميا، حيث تصعد الموسيقى بخطوات مقامية متقاربة (رى - رى دييز - مى الخ) وهو ما يترتب عليه ظهور قسم إعادة العرض فى منطقة أعلى حيث يسمع لحن البداية فى منطقة أعلى بمسافة رابعة زائدة (تريتون) (فى تحول من صول صغير إلى دو دييز صغير).

وخلال المسار الذى يتضح فيه اللحن، وتعرض إمكاناته، نرى المؤلف يخضعه لتفاعل بوليفونى شامل، فهو يُسمع بأسلوب المحاكاة Imitation وبخطوط كنترابنطية، بل نجده فى الختام، قد نظم - فى لحظة معينة - على هيئة تآلف (هارمونى). وجدير بالذكر أن اللحن فى وضعيه: الاستهلالى، والختامى، يبرز فيه ائتلاف ركيزتين مقاميتين (هما دو دييز، صول) فى علاقة تريتونية داخلية (رابعة زائدة) ذات إحساس متنافر، هى التى تختتم بها «الارتجالات».

والخطوة التالية بعد الصوناتة و«الارتجالات» هى «الثنائية للفيولينة والتشللو»، وهى عمل بوليفونى مركب فى تقنية كتابة فى المقامات ذات أرباع الأصوات وبعد ذلك جاءت الأعمال التجريبية لجمال عبدالرحيم لآلات النفخ الخشبية وهى «**مناجاة**» للكلارينت المنفرد و«أضواء متكسرة» Prism Lights للفلوت المنفرد، وفيهما كشف المؤلف أبحاثه فى التأليف فى المقامات ذات الأرباع وعمقها، فطرح فيهما إمكانات جديدة لم تكتشف من قبل للعزف على هذه الآلات[١٤].

وموسيقى باليه «**أوزوريس**» وباليه «**حسن ونعيمة**» تحتل مكانا خاصا ضمن الأعمال التى نطلق عليها الأعمال التجريبية **لجمال عبدالرحيم**، حيث تمتد فيها الاتجاهات التجديدية المميزة لمؤلفات **موسيقى الحجرة** الأخيرة، مثل «**ثلاثية (تريو) الفيولينة والتشللو والبيانو**» (صلاة اخناتون، ورقصة فينيقية) و«**الثلاثية (تريو) للفلوت وآلة الهارب وآلات الإيقاع**»، المسماة برقصة إيزيس (وهى إعداد خاص لهذه الآلات من النسخة المسرحية).

وفى هذه المؤلفات تمتزج أبحاث المؤلف التجديدية، مع مجال آخر، هو مجال التلوين التأثيرى Impressionistic والتصوير بالأنغام، فهو مرهف الحساسية لألوان أصوات الآلات المختلفة، كما أنه يتمتع بأذن غير عادية بالنسبة للتلوين، فهو يخلق فى باليه حسن ونعيمة عالما فريدا من الألوان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصوتية، يتعامل فيه مع الأركسترا (مجموعة الآلات) كنوع من الفضاء الرنيني Sound Space الضخم، معبرا به عن إحساسه بالأسطورة المصرية القديمة، ومن هنا ينبع تلوينه الرومانسي الرقيق، والإحساس بصفاء الضوء، وتألق النجوم، ورجفات نسيم الليل.

ويضم باليه «حسن ونعيمة» ثلاثة مشاهد، هي «**رقصة في القرية**» التي تحمل لنا صورة عالم بعيد غريب من خلال نبرات آلات الڤبرافون Vibrophone والكسيلوفون والماريمبا Marimba . وفي المشهد الثاني «نعيمة تندب «حسن» نسمع لحنا جنائزيا هابطا، يميزه بعد الثانية الزائدة، وتؤديه آلة «الكور أنجليه» (شقيقة الأوبوا ولكن في نطاق أصوات أخفض) مع خلفية «جافة» من آلات الإيقاع، وهي توحي برؤية حانية للشابة الصغيرة الحزينة، وفي القسم الأوسط منها، تبرز رقصة شعائرية، ويختتم الباليه بالمشهد الثالث «حلم نعيمة بالفرح»، رقصة نعيمة الانفرادية. وهذا الباليه في مجمله عمل بالغ التشويق، يرسم فيه **جمال عبدالرحيم** صورة أسطورية لحدوتة تفيض بغموض الشرق. ويرسم هذا الجو من خلال اركسترا (مجموعة آلات فقط) غربي - أوروبي (مطعم بآلات محلية، المترجمة). وهو بهذا العمل الموسيقي يواصل المسيرة في اتجاه التراث «الشرقي» للموسيقى الفنية الأوروبية، لأواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، تراث أوبرات **ڤيردي وپوتشيني** Puccini، وكذلك الانطباعيين (التأثيريين): **ديبوسي، وراڤيل**.

وتدور ثلاثية الڤيولينة والتشللو والبيانو، في نفس المجال الإيحائي التعبيري، وهي عمل وصفي من الإبداعات الأخيرة لهذا المؤلف.

ويتجلى التقابل والتشابه بين الثلاثية وبين الباليه (حسن ونعيمة)، في التلوين الهارموني الغريب Exotic، وفي الإيقاعات الرائعة، وذلك تعبيرا عن موضوع غير مألوف مطلقا، في التناول الكلاسيكي في مؤلفات موسيقى الحجرة الأوروبية، فهو موضوع يرجع بنا إلى التاريخ السحيق لمصر القديمة، وهنا يكمن الابتكار الفذ في هذه الثلاثية (التريو) التي تستحضر رؤى أقرب لدرامية المسرح، فيها لموسيقى الآلات البحتة، كما أن بناء هذا العمل من حركتين (فقط)[١٥] بعيد عن صيغة التريو في مفهومها الكلاسيكي.

والحركة الأولى في الثلاثية: «**صلاة أخناتون**» حركة عميقة الشاعرية، وتصور الموسيقى مطلعها بألوان تأثيرية منمقة، ثرية الزخرف، توحي بجو ليلة جنوبية دافئة صوتا وصورة (في مقام ري بيمول الكبير)، وهو ما يثير عند المستمع روح أوبرا عايدة لڤيردي في مشهد شاطئ النيل في الفصل الثالث.

وإذا كانت الحركة الأولى تغوص بنا في عالم ميلودية شرقية ناعسة متفننة، بشكل راق مهذب، فإن الحركة الثانية: «رقصة فينيقية» هي عنصر الإيقاع ففيها استخدم المؤلف ضربا إيقاعيا أعرج يضفي طابعا خاصا على بناء الفكرة اللحنية، وعلى تفاعلها، في المقام الرئيس (مي الصغير الدورياني)، وذلك في القسمين الخارجيين، لصيغة ثلاثية مركبة، ويزيد هذا

المقام من الشعور بالطابع «الشرقى» العتيق فى هذه الحركة، وكذلك الرسوخ فى خامسة درجة الركوز، لمسة فنية بالغة التوفيق.

وآخر مؤلفات **جمال عبدالرحيم** هى «ثلاثية للفلوت والهارب وآلات الإيقاع» المسماة رقصة إيزيس سنة ١٩٨٨ . وهى استمرار لنفس الخط الجمالى للثلاثية السابقة، كما أنها تفسير خاص للأسلوب الشرقى القديم ذى الخط اللحنى المفرد (المونودى)، ولكنه يصوغه من خلال نوع من أنواع **موسيقى الحجرة** الغربية للآلات. ومع ذلك، فإنه لازال من العسير أن نؤكد: هل كانت هذه المرحلة مرحلة الختام المنطقى لطريق إبداع **جمال عبدالرحيم**، الذى توقف فجأة بهذه الطريقة التراجيدية، فى أوج ازدهار موهبته، القومية الواضحة الأصالة، وفى أوج سيطرته على أسلوبه، وعلى فن التأليف؟ ومما يؤسف له، أن هذا الفنان لم يتمكن من إنجاز كل أفكاره الإبداعية وخططه الشيقة (التى كان قد وضع مسوداتها قبل وفاته).

ان موسيقى جمال عبدالرحيم ستظل ذكرى مثمرة لهذا الموسيقار الفذ: المؤلف، والمربى، والشخصية العامة، وذكرى لهذا الإنسان الرائع، بتواضعه غير المألوف، ورقته، ودماثته، وكل يوم يمضى ستكافح فيه موسيقاه لتتبوأ مكانها الجدير بها على مسرح وقاعات الموسيقى، فى الشرق والغرب. وإبداع **جمال عبدالرحيم** الفنى، الذى أثرى الثقافة العربية المعاصرة، سيظل يصب بانتظام فى التيار العام لتطور الموسيقى الفنية فى القرن العشرين، وسيظل ينتظر من يدرسونه ومن يبحثون فيه، بتعمق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش :

* نشرت إبداع فى العدد الماضى، مقدمة لهذه الدراسة بقلم الدكتورة/ سمحة الخولى

(١) هو هانس هاينز شتوكنشمت Stuckenschmidt المعروف بكتبه الهامة عن الموسيقى الأوروبية المعاصرة. قدم حديثا لإذاعة برلين فى ١٩٦٣/٢/٢٨ عن صوناتة الڤيولينة لجمال عبدالرحيم وأسلوبه، كما نشر مقالا عنه بمجلة «ميلوس» Melos المتخصصة سنة ١٩٦٢.

(٢) وقد كتبها لتلائم عازفى الڤيولينة المبتدئين، ثم أعاد صياغتها فيما بعد كقطعة للكونسير للڤيولينة والأوركسترا (كما أن هناك نسخة منها أعدت للفلوت والأوركسترا).

(٣) كتبها أثناء دراسته فى ألمانيا، واستوحاها من ذكريات وطنه، بعد سبع سنوات من الحياة فى الخارج.

(٤) وهى نسخة جديدة من العمل المبكر «خمس قطع صغيرة للبيانو»، اعاد صياغتها بعد خمس وعشرين عاما (وأدخل لبعض حركاتها بعض المقامات العربية ذات ثلاثة أرباع الصوت».

(٥) مثل : الموازين الخماسية، والسباعية، وغيرها.

(٦) لعل الكاتبة تقصد عمله المسمى «ملامح مصرية»، وهو أربعة أغانى شعبية صاغها للكورال صياغة بوليفونية مع الأركسترا.

(٧) هناك كذلك متتابعة الأركسترا التى كتبها سنة ١٩٦٢ على أفكار من موسيقاه لفيلم «الحياة اليومية لقدماء المصريين» وكانت أول أعماله الارلسترالية (المترجمة).

(٨) الأغانى هى: الحنة ـ مرمر زمانى روق القنانى ـ الواد ده ماله ومالى.

(٩) تستمد هذه الحركة طابعها المتهادى من إيحائها بخطو القافلة التى كانت تحمل «قطر الندى» ابنة خمارويه لزفافها وهى التى يقال إن أغنية «الحنة» هذه كتبت لها لهذه المناسبة (المترجمة).

(١٠) كامل أيوب.

(١١) كتبت هذه الأغانى أصلا للأصوات المنفردة، بمصاحبة مجموعة اركسترالية صغيرة ملونة التكوين، ثم أعدها المؤلف نفسه للغناء والبيانو، أما «نسمة رايحة» التى تعتبر من أنجح أغانى هذا العمل، فقد أعدها المؤلف نفسه فى صياغة أخرى للغناء وآلة الهارب. (المترجمة).

(١٢) ويبرز هنا تقابل بينه وبين مؤلفات آرام جاشاتوريان وغيره من المؤلفين الأوروبيين من أصحاب التوجه «الشرقى».

(١٣) مفهوم المقام فى بعض جمهوريات روسيا، مثل بلاد القوقاس، والجمهوريات الوسط آسيوية، يختلف عن المعنى المألوف إذ أنه يطلق عندهم على حصيلة (ريرتوار) من الغناء الكلاسيكى المتوارث. والكاتبة هنا تستخدم كلمة المقام بهذا المعنى غالبا.

(١٤) ظهرت أساليب جديدة مؤخرا فى عزف آلات النفخ الخشبية فى الغرب منها عزف أرباع الأصوات والأبعاد الصغيرة Microtonal (المترجمة).

(١٥) كتب المؤلف هاتين الحركتين قبيل وفاته، وكان قد بدأ فى وضع هيكل عام لحركة أخرى، كان المفروض أن تكون الأولى، وتسبق هاتين الحركتين، ولكنه لم يكملها، ومع ذلك قدمت الثلاثية للمرة الأولى فى ألمانيا سنة ١٩٨٧، بحضوره، بهاتين الحركتين فقط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العدد القادم من (إبداع) :

- **قصائد للشعراء :**

أحمد عبدالمعطى حجازى	محمد على شمس الدين
عبدالمنعم رمضان	عادل عزت
حسن طلب	محمد التهامى

- **ودراسات نظرية وتطبيقية فى الشعر المعاصر بأقلام:**

ـ لطفى عبدالبديع	محمود أمين العالم
ـ مصطفى ناصف	محمد عبدالمطلب

- **مع قصائد ودراسات أخرى**

متابعات

أحمد عبد الحليم عطية

رحيل الدكتور محمد ثابت الفندى
عمر كامل فى رحاب التصوف والمنطق ؟؟

لم يكن الفيلسوف الإنجليزى **برتراندرسل** يدرى وهو يعنون واحدة من مقالات كتابه المعروف «**التصوف والمنطق**» أنه يصف أستاذاً جليلاً ورائداً من الرعيل الأول فى مجال البحث الفلسفى الجاد فى المنطق وفلسفة العلوم والرياضيات ؛ هو الأستاذ الدكتور **محمد ثابت الفندى** (١٩٠٨ - ١٩٩٣) الذى غادر دنيانا فى صمت مرهف (وكأنها رغبته ووصيته الأخيرة) . لقد كانت حياته الطويلة العميقة المثمرة مثالاً لهذا الصمت الحكيم بعيداً عن الأضواء سوى ضوء الحكمة الباطنى ، وربما كانت وفاته بعد فترة وجيزة من رحيل الدكتور **زكى نجيب محمود** حيث تزاحم الكبار والصغار للإعلان عن أنفسهم ، سبباً لذلك الصمت الذى يديننا نحن فى تقصيرنا عن بيان الدور الهام لهذا الرائد ، ذلك الدور الذى لم يحظ بالبحث والتنويه ولم يكشف عنه النقاب بعد .

إن ذلك التقصير يؤكد أهمية ما أشرنا إليه مراراً عن أهمية التأريخ للفكر الفلسفى المصرى المعاصر لبيان دور الرعيل الأول من الرواد والأساتذة خريجى الجامعة المصرية فى إثراء حياتنا الثقافية : أمثال : **على العنانى ، ومنصور فهمى وأبى ريدة وتوفيق الطويل و أبى العلا عفيفى وعلى سامى النشار والأهوانى** وغيرهم .

لقد مثل التصوف لحظة ذروة وعمق وخصوبة فى حياة **الفندى** وذلك فى سنواته الأخيرة . فقد عاشه وإن كان لم يكتب عنه ، فهو يمثل بالنسبة له ذلك الشاطىء البعيد الذى هيهات أن يصل إليه ، فالطريق الصوفى يعرف السالك بدايته ، إلا أنه لا يعرف محطة الوصول . إنه يمثل اللانهائية فى التخلى والتجرد عن الماديات . أما علم المنطق فقد كان من أهم إسهامات **الفندى** العلمية ؛ حيث قدم فيه ليس أعمق كتبه فحسب ، بل أهم ما قدم فى

العربية من دراسات ، خاصة فى المنطق الرياضى ، وهو أعلى درجات التجريد الصورى ، فكلاهما : التصوف والمنطق تجريد خالص وتوجه إلى اللانهائى ، وتحول عن عالم المادة إلى عالم الفكر والروح ، وتلك هى مسيرة الرائد الذى عاش مشدودا إلى رحاب اللانهائية .

لقد تجمعت فى الدكتور **الفندى** اهتمامات قلما تتوفر فى شخص أستاذ واحد ، ما بين اهتمام بقضايا عامة على مستوى المجتمع الدولى مثل إعداده (بوصفه مسئولاً باليونيسكو) لوثيقة إعلان حقوق الإنسان ، إلى الاهتمام بالقضايا الاجتماعية فى مصر كما ظهرت بصورة ملحة بعد يوليو ١٩٥٢ ، حيث شارك فى اللجنة التحضيرية للعمل السياسى وعمل عضوا فى لجنة إصدار الميثاق الوطنى وشارك فى إنشاء معهد العلوم الاجتماعية وكتب كتاباً هاماً فى بداية الستينيات عن «**الطبقات الاجتماعية**»، و «**التفسير فى علم التاريخ**» . بالإضافة إلى اهتمامه بقضية الترجمة أو ترجمة ما كتبه المستشرقون عن الإسلام ، فأسس مع زملاء له لجنةً لترجمة **دائرة المعارف الإسلامية** وأسهم فى إصدار ٢٤ عدداً بالترجمة والتعليقات العميقة الجادة التى تصل إلى نفس حجم المادة المكتوبة (مثل تعليقه على مادة **ابن سينا**). وأسهم أيضاً فى التعريف بالأدب العربى بالفرنسية وكتب عدداً كبيراً من الدراسات الفلسفية والمنطقية بالفرنسية معظمها فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة ، بالإضافة إلى اهتمامه العميق بالفلسفة الإسلامية خاصة ابن سينا و الغزالى .

ولد الدكتور **محمد ثابت الفندى** فى الرابع عشر من أغسطس ١٩٠٨، وبعد تلقيه تعليمه الأولى التحق بجامعة القاهرة لدراسة الحقوق ثم تحول إلى دراسة الآداب إعجاباً **بطه حسين** ، وانتقل بين أقسام اللغة العربية ثم الجغرافيا وأخيراً الفلسفة والاجتماع ؛ حيث درس **على منصور فهمى ومصطفى عبد الرازق و يوسف كرم** ، وتخرج عام ١٩٣١ ، وحصل على درجة الماجستير فى الجامعة المصرية عام ١٩٣٣ . وفى هذه الفترة المبكرة من حياته خطط لنقل دائرة المعارف الإسلامية إلى اللغة العربية. وياليتنا نعمل على مواصلة ترجمة هذه الموسوعة العملاقة التى توقفت عن الصدور (عند حرف الخاء : المجلد السادس عشر فى الترجمة العربية) . ثم أسهم الراحل الكبير فى تحرير مجلة المعرفة بالتأليف والترجمة فى الفلسفة والمذاهب الثيوصوفية . وسافر إلى فرنسا فى بعثة لجامعة القاهرة عام ١٩٣٦ للدراسة والتخصص فى المنطق ، فحصل على الليسانس ١٩٣٨ والماجستير ١٩٣٩ والدكتوراه ١٩٤٥ . وحين عاد إلى الوطن بعد الحرب العالمية عين مدرساً بجامعة الإسكندرية ، وتدرج فى وظائفها العلمية والإدارية المختلفة ، فأصبح أستاذاً ثم رئيساً لقسم الفلسفة ثم عميداً للكلية .

وعمل فى الفترة من ١٩٤٧ - ١٩٤٩ بمنظمة اليونيسكو بباريس خبيراً علمياً بقسم الإنسانيات ، وأهم إنجازاته فى هذه الفترة المشاركة فى تصميم استفتاء على نطاق دولى حول حقوق الإنسان من أجل صياغة وثيقة حقوق الإنسان التى شارك فى مناقشتها فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمعية العامة للأمم المتحدة خريف ١٩٤٨. ومن الأعمال التى يجب أن نشير إليها هى مساهمته فى الإعداد لتأسيس جامعة بيروت العربية أولاً ، ثم العمل بها رئيساً لقسم الفلسفة ثم عميداً لكلية الآداب بها ثانياً .

وإذا ما استعرضنا أهم مؤلفات الفيلسوف الراحل وجدنا أنها تشهد على أصالته وخصوبة إنتاجه ، فمن أهم مؤلفاته بالفرنسية : **التصورات الأساسية لفكرة التطور ١٩٣١- الجوانب العقلية والتجريبية فى فلسفة كوندياك** ـ؛ أما مؤلفاته بالعربية فتحفل ببحوث وتحقيقات قيمة حول فلسفة «**ابن سينا**» و «**الغزالى**» ؛ كما تحفل بكتب مهمة تدور حول المنطق وفلسفة الرياضة، مثل :(**فلسفة الرياضة ـ أصول المنطق الرياضى ـ مع الفيلسوف ـ فلسفة العلوم ـ التجريبية ـ الفلسفة الحديثة ـ فلسفة هيوم وكانط)** فضلاً عن مؤلفاته الإجتماعية الأخرى) الطبقات الإجتماعية - التفسير في علم التاريخ - التأملات فى الإنسان والزمن)، وهو إنتاج يشهد على عمر كامل أنفقه صاحبه فى رحاب التصوف والمنطق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

فلسفة

رحيل محمد عزيز الحبابى

الشخصانية طريق للحرية

حسن طلب

لا شك فى أن سؤال الحرية كان واحدا من الأسئلة الكبرى التى شغلت بال المفكرين والمثقفين العرب فى الأجيال الماضية، وكذلك الجيل الحالى، والأرجح أن يظل الحال كذلك ما بقى مشروع النهضة مجهضا وما ظلت مسيرة التنوير متعثرة.

فى الثالث والعشرين من أغسطس الماضى فقدت الساحة العربية واحدا من مثقفيها المدافعين عن الحرية، هو المفكر المغربى الدكتور **محمد عزيز الحبابى**،

صاحب الآثار الأدبية الموزعة بين الشعر والرواية والقصة القصيرة، وصاحب المشروع الفلسفى الذى

خاض به معركة التنوير تحت راية (الشخصانية)، بالضبط كما خاض من قبله **زكى نجيب محمود** هذه المعركة تحت راية (الوضعية المنطقية)، **وعبدالرحمن بدوى** تحت راية (الوجودية) **وعثمان أمين** تحت راية (**العقلانية الديكارتية**).

والشخصانية باختصار لابد من أن يكون مخلاً فى هذه العجالة - هى اتجاه فلسفى مثالى نشأ أول ما نشأ فى أواخر القرن الماضي حيث ظهر المصطلح على يد الفيلسوف الأمريكى **برونسون الكوت** B.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

Alcott، ثم انتقل إلى أوروبا حيث وجد مكانة خاصة فى فلسفة المفكر الفرنسى **تشارلس رينوڤييه** C. Renouvier ؛ ثم التف عدد من المفكرين الكاثوليكيين بقيادة **إمانويل مونييه** E. Mounier ليصدروا مجلة (**الروح**) Espirit عام ١٩٣٢، وأضحت هذه المجلة هى المعبرة عن هذا الاتجاه الشخصانى المسيحى فى فرنسا. وتدور الشخصانية ـ كما هو واضح من اسمها ـ حول الشخص Person بوصفه الذات الواعية لكيانها الحرة فى إرادتها : ويصبح الله فى هذا الإطار هو الشخص المفارق بمعنى الكلمة.

جعلت الشخصانية من الشخصى قيمة مطلقة وأهملت ماعداه من مفردات الواقع؛ فعبرت بذلك عن تطرف مثالى لا تكاد تخلو منه أية نزعة فلسفية دينية، غير أن **محمد عزيز الحبابى** لم يكتف بمجرد نقل الشخصانية عن أعلامها الفرنسيين، بل عمل على معالجة الكثير من التفاصيل ـ وإن أبقى على الإطار الفلسفى العام ـ بحيث يتمكن من تكييف هذا الاتجاه

الشخصانى مع إرثه الثقافى الإسلامى: فكتب عن الشخصانية الإسلامية تماما كما فعل **عبدالرحمن بدوى** فى (الوجودية والإنسانية فى الفكر العربى) **وعثمان أمين وزكى نجيب محمود** فى أعمالهما التى تقرب بين ما اختاره كل منهما من المذاهب الغربية من جهة، وتراثهما العربي الإسلامى من جهة أخرى.

رأى **محمد عزيز الحبابى** أن الشخصانية هى التى يمكن أن تقود الإنسان العربى إلى الحرية فالكائن أو الفرد لا يمكن أن يحقق إنسانيته إلا إذا صار شخصا، أو (تشخصن) على حد تعبيره، وهو لا يتشخصن إلا فى إطار (المعية)، أى من خلال علاقاته بالأشخاص الآخرين فى أمته (طبقا لمزاجه وإمكاناته المختلفة) كما يقول **الحبابى**، ولا يتحقق ذلك للشخص إلا إذا توفرت الشروط الضرورية ماديا ومعنويا. ومن هذه الشروط النظر إلى التراث الدينى على أنه ليس مجرد (نص مغلق)، فالنص يتغير باختلاف الحاجة التأويلية؛ يقول **الحبابى** : «هناك خاصية للوحى، كما أن هناك خاصية للتأمل فى الوحى، واتصال الخاصيتين وتفاعلهما هما اللذان أخصبا الفكر الإسلامى فى عصوره المجيدة».

تحية إلى روح هذا المفكر الكبير، الذى آمن بأن الفلسفة سؤال مستمر، ونادى بالاقتراب من لغة الحياة فى أحد كتبه المهمة (**تأملات فى اللغو واللغة**)، ودافع عن حرية (**الشخص**) ووقف ضد عزل قيمة الحرية عن فعل التحرر فى كتاب مهم آخر هو (**من الحريات إلى التحرر**).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات
مسرح

هناء عبد الفتاح

«الكابوس»
ما بين السيكودراما والأحلام المغتالة

إن تقديم عمل مسرحي جاد في مصر اليوم شيء نادر الحدوث، ولكن أن تقوم بتقديمه فرقة خاصة، فهذه ظاهرة تدعو إلى التوقف سواء كان ما يطرحه هذا العمل - على مستوى الصياغة والأفكار - يتسم إما بالإيجاب أم السلب.

«**الكابوس**» مسرحية قصيرة تعد أولى نتاجات الفرقة الجديدة التي يقوم بإدارتها الكاتب المسرحي الموهوب **لينين الرملي** بعد انفصاله عن المخرج الفنان **محمد صبحي** و«**فرقة ٢٠٠٠**»؛ ولا يعني الناقد كثيراً تلك الخلافات التي نشبت بين الاثنين، مما أدى إلى الانفصال الحتمي بينهما، فهذا أمر يحتاج إلى مؤرخ لكواليس مسرحنا المصري المعاصر، بقدر ما تعنينا العروض المسرحية الجادة التي تقدمها الفرقتان «الخاصة» أمس واليوم، وإسهامات صاحبيها ومجموعتيهما من الشباب الموهوبين، كل في طريقه، حيث يعمل كل لحسابه - وفقاً للمصطلح الاقتصادي/ التجاري/ الفني. وتعد «**الكابوس**» باكورة الفرقة المسرحية الخاصة لصاحبها **الرملي** وكاتبها الوحيد، و«**على بلاطه**» المسرحية الكوميدية لـ **محمد صبحي** بعد انفصاله عن شريكه. أيمكن لفرقة **الرملي** بتشكيلها الجديد أن تزيد من قيمة الحركة المسرحية بأطروحاتها الجادة والمبدعة في ظل فرق تجارية أخرى تسعى بكل أطروحاتها إلى تعميق الفجوة بين ندرة تقديم الفكر المسرحي الخلاق وغلبة الفكر المهترىء، المضيّع والمغيب لوعي المشاهد المتذوق؟! هذا هو التساؤل النقدي المطروح الذي ينتظر الإجابة من فرقة **الرملي**؟

« **الكابوس**» محاولة مسرحية تسير بنا نحو الاقتراب للإجابة عن السؤال المفترض. فهو من جانب عمل يتسم بجدية الطرح وطرافة الصياغة، ويسعى - على مستوى

التجريب ـ سعياً حثيثاً، عبر قالبه الكوميدى الناقد من جانب آخر. إلى أن يحترم وعى المشاهد المتذوق، ويسبر أغواره فى منطقة يصعب اختراقها، وأعنى بها تيار «اللاوعى». «**الكابوس**» استقطاع لجانب من خبايا النفس البشرية لأسرة مصرية مكونة من ثمانية أفراد: الجد والأب والأم والأخت والفتى والأخ والفتاة والخادمة، وهى أسرة متقطعة الأوصال، مستقطعة من الحياة المصرية التى يقدمها **لينين الرملى** بكل شرائحها وضغوطاتها النفسية وسلوكها المرضى فوق الخشبة. يربط ما بين تلك الشخوص حلم الحياة الثقيل والماضى بجذوره الشائهة، وهو حلم طويل لا ينتهى من الآلام والآمال والطموحات الخائبة، والضياع المفتت، وتتم هذه السلسلة غير المنقطعة من السقطات المستمرة للأسرة لتقترب بها نحو الهاوية الحتمية، فى ظل متغيرات اجتماعية واقتصادية وسياسية متذبذبة غير مفهومة وقعت فى مصر منذ الأربعينيات حتى اليوم، تمثل شخوص المسرحية ثلاثة أجيال متعاقبة: جيل الجد وجيل الأب وجيل الأبناء، يربط فيما بين هذه الأجيال التقاليد والتاريخ الفكرى المشترك والأرضية السياسية للمجتمع المصرى فى حقب زمنية متباينة.

تنبع قيمة العرض الحقيقية فى ظنى من أن مؤلفه باستعارته لصيغة «**الكابوس**» وإشكاليته الفنية، يمنح نصه الصبغة المسرحية من خلال إمكانية استخدامه لما يطلق عليه «**بالفلاش السريع**» على الأحداث، فتستعيد أهميتها وتتخذ شكلها وقوامها وفقا لردود أفعال الشخصيات الساعية للبحث عن ذواتها بشكل دائب وملح، سرعان ما يتوه فى خضم القيم الاجتماعية والأخلاقية التى تعوق هذه الشخصيات عن الفعل والانطلاق، وقبل كل شىء تقف حجر عثرة أمام تحرير أنفسها من ضغوطات الظلم الاجتماعى فى البحث عن الخبز اليومى، والذى نرى صداه فى قرار الأب حمدى سيد أحمد المسافر للخليج بحثا عن المال، كى يتمكن من الإنفاق على مطالب أسرته المستمرة، أو البحث فى مفردة «التقاليد» كميراث عائلى تملكه الأسرة فى صورة الجد (عريان سيدهم) داخل برواز يرمز به الكاتب إلى التقاليد المعلقة فوق مشجب التاريخ بكل ما فيها من قيم تراثية وعادات متخلفة سلفية، ومرة ثالثة فى العلاقات الخفية غير الأخلاقية بين الخادمة (**عبير فوزى**) والفتى (**فتحى عبد الوهاب**)، أمام أعين أخته (منى زكى) الضائعة، أو فى ظل سعى الأخ (**محمد رضوان**) الضائع فى بحثه الحثيث عن نفسه، من بين ظواهر اجتماعية قاتلة، تطحنه فى رحاها، مخلفة وراءها الكراهية والغيبوبة التى يقع فى أسرها بفضل المخدرات، ممثلاً لجيل ضائع وتائه. إن مختلف هذه الظواهر المذكورة وغيرها تعبر معاً فى المسرحية رغم تشتتها وتفرقها عن مجتمع فاسد؛ تغدو فيه الأسرة المصرية ثمرته، أو رمزه الأثيم، ممثلة الطبقة البرجوازية المصرية الصغيرة، رامزة للسواد الأعظم من قاطنى القاهرة والمدن الكبرى. يذكرنا هذا العمل بالمسرحية الرائعة «**تانجو**» للكاتب المسرحى البولندى **مروچيك** التى قدمت فى السبعينيات وأخرجها للمسرح المخرج الكبير **نبيل الألفى**، بل أجزم أنها متأثرة تأثراً واضحاً بها، ولا يقلل هذا من قيمتها ورسالتها الواضحة.

لعل أهمية هذا العرض المسرحى لا تنحصر فقط فى صياغته الشكلية التى نسجها الكاتب فى أسلوب فنى أقرب إلى «**الفلاشات السريعة**» وتعرض لنا هموم وطموحات كل شخصية على حدة، يجمع فيما بينها الضياع المدمر؛ بل تنبع أهميته كذلك من أن المخرج اعتمد اعتماداً كبيراً فى رؤيته الإخراجية على خلق المناخ النفسى المتوتر والحاد والمبالغ فى حركته أحياناً، وكاريكاتوريته فى تناول شخوصه أحياناً أخرى؛ بشكل أقرب ما يكون إلى أسلوب «**السيكودراما**» من مجرد المسرحية النفسية العادية. ففى «**السيكودراما**» يسعى الطبيب المخرج والممثل فى آن واحد إلى أن يخلص مريضه/ الممثل/ الوسيط من أمراضه القابعة فى نفسه، أمام الجمهور المشاهد الذى لا تتخلى عنه كذلك الأمراض الاجتماعية والنفسية، وتصب فى نهاية الأمر داخل نفسه وتكويناتها المركبة. الاختلاف الجوهرى بين السيكودراما وبين هذا النوع من العروض كـ «الكابوس»، أن الأول يسعى عن قصد للاستشفاء والمداواة، بينما تسعى العروض الأخرى إلى وضع يد المتفرج على الوضعية الاجتماعية الخاطئة، على ما تبقى منها، وما خلفته من ندوب وجراح مثخنة لأجساد هذه الشخصيات الضائعة والمتعبة.

استطاع **محسن حلمى** كمخرج أن يصل ما انقطع من تواصل هذه الشخصيات المكتوبة والمرسومة من خلال سطور النص المسرحى لـ **لينين الرملى**، ليحيلها باقتدار ومهارة إلى شخوص تريد أن تحيا، لكنها تخفق فى البحث عن معنى لوجودها أو قيمة للوجود الإنسانى برمته. وعلى الرغم من نجاح المخرج فى خلق أجواء مسرحية «فنية» فوق خشبة مسرح الهناجر، حيث يمتزج عالم كل ممثل بحركته وإضاءته المرسومة، ومناخه المنفصل عن عالم الممثل الآخر وحركته وإضاءته ومناخه، ليلتحم كل هذا معاً تارة فى الحركة الدائرة المتصلة، وتارة أخرى فى طقس شعبى يمسك بزمام هذا الكيان الهلامى، فى وحدة تجعل للموضوع، ولتلك الشخوص كياناً مشتركاً، إلا أننا نشعر شعوراً يقينياً فى أن خيوط العنكبوت القابعة فى خلفية البانوراما وسقفها تجعل من تلك الوحدة الفنية المرموزة، شيئا من قبيل الإلحاح على نغمة تكررت فى سياق العرض المسرحى تكرارا دائما، سواء على مستوى الفعل أوالقول، فيغدو «العنكبوت» كرجع الصدى،أو «تحصيلا حاصلا » لمعنى الحصار الذى سرعان ما يلبث أن يفقد معناه ومحتواه الفكرى عندما تسقط خيوط العنكبوت الذى صممه **حسين العزبى** لتمسك بزمام شخوص المسرحية، وتلتف حول أعناقهم فى النهاية؛ كرمز حرفى لسقوط عالمهم. بهذا المنطق تصبح سينوغرافية العرض المادية الفضاء المسرحى بأبطاله محدودة المعنى، وغير قادرة على التخلص من حرفية الرمز، بل إنها تضعف ـ فى ظنى ـ من شمولية المعنى درامياً، وتضحى مؤثراً سينوغرافياً تشكيلياً وضوئياً مؤثراً على المستوى البصرى مثيرة للعين، ولعل صعوبة نص **الرملى** المعتمد اعتماداً أساسياً على الأداء المتسم بايقاعه السريع العام، والذى يتطلب بدوره إيقاعات سريعة أخرى تستنبت حضورها من المشاهد الحوارية المتصلة بالمعنى العام للمسرحية، والمترابطة بالحالات النفسية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السوداوية بشكل أقرب إلى الكوميديا السوداء، تجعل مهمة المخرج أكثر صعوبة للبحث عن مُعادل موضوعي فعلى لتأثير تلك المشاهد «المتقطعة»، وإيجاد ترابط يوحدها فى إطار هارمونى متناغم. وتغدو المهمة بالنسبة للمخرج أكثر تركيباً وتعقيداً، عندما تتوقف الأحداث عن التطور والنمو فى الإطار التقليدى المتعارف عليه. فنمو الأحداث وتطورها الدرامى يتم على النقيض من ذلك، أى على الفعل الساكن غير المتنامى، المستند على الحالة المزاجية لكل شخصية على حدة، ووفقاً لمعدلات تكوينها الداخلى، الذى ينطلق من الضعف ويستمر ليصل إلى الذروة فيتراجع حيناً ويضعف حيناً آخر. إن هذه المادة المسرحية تصدر تجريبيتها عن حفاظها لتنغيماتها الأساسية المتكررة. ولذلك يتعامل المخرج مع مادة صلبة غير هينة، يعتمد فيها المخرج على الحركة المجسدة النابعة من كل شخصية وفى حدود منطقها الفنى فوق الخشبة، فهى لا تتعداها، بل إن كل هذه الشخصيات تنحصر سجينة بقعتها وحدودها المكانية المرسومة التى لا يخترقها أحد وتقع أسيرة لخطوط حركة دائرية وطولية وعرضية، منطلقة من تشكيل علاقات بصرية تأسر جمهور النظارة، وكأن المتفرجين قد اخترقوا حجب الحائط الرابع، وقرروا الجلوس مع ممثليهم فوق الخشبة ليروهم عن قرب. اتسمت هذه الخطوط الحركية بالتكرار والتشابه، فوقع إيقاع لعمل برمته فى قدْر من الرتابة، فلجأ الممثلون أحياناً إلى الطابع الميلودرامى الصارخ والمبالغة وأحياناً للكاريكاتورية الضاحكة أحياناً أخرى خاصة فى شخوص (الأخ - الجد - الأب - الخادمة)، للتخلص من هذه الرتابة.

إن تجربة « **الكابوس** » وقد قدمتها فرقة **لينين الرملى** من تأليفه وإخراج المخرج النابه **محسن حلمى** أثبتت أن مغامرة الدخول فى تجربة القطاع المسرحى الخاص هى مغامرة مسرحية مأمونة عواقبها، إذا وقف وراءها كاتب مثل **لينين الرملى** يثبت يوما بعد يوم أنه يمثل داخل الخريطة المسرحية المصرية أحد أقطابها الكبار، وتؤكد أن القطاع الخاص يمكن أن يخلق كيانا مسرحيا جادا- إن أراد يلعب دورا هاما فى الحركة المسرحية المعاصرة، وأثبتت التجربة فى نهاية الأمر أن بمقدور فرقة لا تعتمد على نجوم وإنما تستند إلى جهود شبابية أن تخلق نجوما مسرحيين جددا يشكلون مستقبل حركتنا المسرحية فى السنوات المقبلة .

فى العدد القادم من إبداع :

- **يحيى حقى فى الفرنسية** : د. هُيام أبو الحسين
- **نجيب محفوظ فى آخر أعماله** : عبدالرحمن أبو عوف

مشروع بيان للمثقفين

حول الظروف العربية الراهنة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يَزدادُ قلقُنا، نحن الموقّعين، من تصاعد العنفِ في المجتمعات العربية، باسم الدين، ومن تكاثر التنظيمات الدينية التي تعتمد العنف أسلوب حياةٍ وتفكير وعمل، وهو قلق يتضاعف، فيما يجابهه العنف الآخر المضاد الذي يُمارس باسم السلطة وقوانينها.

هذا العنف بوجهيه يصرف المجتمع عن الاهتمام بقضاياه المصيرية الكبرى، ويحوله إلى آلةٍ عمياء: يطحن نفسه، ويقضي على مقوماته، ويتقوض من الداخل. فهو عنفٌ لا يقتل الأفكار وحدها، وإنما يقتل كذلك البشر. والحق أن بلداناً عربية عدة، ، تكاد تبدو الآن كأنها في مسرح للجريمة: سجناً وتشريداً ونفياً وقتلاً.

يزداد قلقنا، بشكلٍ خاص، لغياب التفكير الذي يخطط ويعمل لنشوء مناخٍ تترسخ فيه الديمقراطية بكل ما تقتضيه من التعددية واحترام حقوق الإنسان، وحقوق اختلافه، خصوصاً، بحيث تنشأ المؤسسات الفكرية والاجتماعية والسياسية التي تزيل أصول هذا العنف، وتوجه الناس للعلو إلى مستوى التحديات الحضاريّة الرّاهنة والمقبلة. في عالم

يزداد معرفةً وتقنيةً وسيطرةً على الطبيعة، مما لا يهدد المجتمعات التى تقاعست عن مواكبته بالتخلف وحده، وهو الحاصل، وإنما تهددها كذلك بالانقراض الحضارى.

لا ينكر أحد أنّ الإسلام أساس أو ل فى الحضارة العربية، وأساس راسخ فى الحضارة الإنسانية. غير أنه لم يأخذ هذا الدور وهذه المكانة إلا بوصفه رؤية إنسانية متميزة، وبوصفه انفتاحاً على الآخر، وبوصفه إبداعاً وحرية. وإنه لفاجعٌ أن يبدو اليوم فى تأويله الذى تعلنه الحركات الأصولية، فى مختلف أشكالها، كأنه ينكر هذا الدور وهذه المكانة، وكأنه مناقض لما هو فى الأصل. فهو، فى هذا التأويل، نظراً وممارسة، يبدو فى الداخل، للمسلم نفسه، عائقاً وقيداً، ويبدو فى الخارج، لغير المسلم، أنه انغلاق وظلام وعبودية. .

ARCHIVE

إنّ التجربة الدينية واحدة من تجارب الإنسان الكبرى، ولعلها أن تكون فى نظر الكثرة، الأكثر أهمية. ونحن الموقعين، نؤكد احترامنا لهذه التجربة بوصفها، تحديداً، نسقاً ذاتياً وحميماً من العلاقات بين الإنسان والغيب. غير أننا؛ بالمقابل، لا ننكر اعتراضنا عليها عندما تنقلب إلى نظام اجتماعىّ مدنى سياسى شامل. فذلك انقلاب يقضى تماماً على تلك الذاتية الحميمية نفسها، ويحول الثقافة، بأشكالها المعرفية المتنوعة، علماً وفلسفة وأدباً وفناً إلى منظومة من الأوامر والنواهى، ومن التشريعات والقوانين. بهذا تتعطل الحياة الإبداعية الحرة، وتتعطل حيوية المجتمع، ويتسطح البعد الدينى ذاته . بهذا أيضاً يتحول الدين الذى جاء دواءً فى الأصل، فيصبح هو نفسه الداء. والمجتمع الذى تكبت فيه الدفعة الحية، وتزول فيه حرية الفكر والإبداع، والكشف المعرفى، يفقد إنسانيته، ويتحول إلى تجمعٍ قطيعى، وإلى ركامٍ من الأرقام والأسماء.

و لا نعتقد أن مناهضة الاتجاهات التى تدفع بالمجتمع إلى هذه الحالة، يمكن أن تتم بأساليب العنف. إنها، على العكس، تتم بالديمقراطية، والتوكيد الكامل على حقوق الإنسان، وعلى حقوق اختلافه، خصوصاً، وعلى التعددية. هكذا يتاح للشعب، فى مختلف فئاته، مجال التعبير عن أفكاره وآرائه، فتتفاعل، وتتعايش، وتتحاور، وتتصارع، ديمقراطياً.

فى هذا كله، يبدو لنا أن أزمة المجتمعات العربية هى فى عمقها، تربوية ـ ثقافية. ويبدو لنا، تأسيساً على ذلك، أن الرهان العربى لم يعد مسألة تقدم وحسب، وإنما أصبح كذلك رهاناً على الوجود ذاته: إما الارتقاء إلى مستوى الإنسانية الخلاقة التى تبتكر العالم والمستقبل، وإما الانقراض من على خريطة الحضارة.

هكذا يحرص الموقعون على التوكيد أن دافعهم الأساسى فيما يفكرون ويعملون، فى هذا الصدد، ليس مجرد الإفصاح عن آلامهم وخيباتهم بنقد العنف المهين الذى يسود الحياة العربية، سواء جاء من جهة الحركات الأصولية، بعضها أو كلها، أو من جهة الأنظمة، بعضها أو كلها. وهو، فى كل حالٍ، نقدٌ ملحٌ وضرورى. إن دافعهم الأساسى يتجاوز مجرد النقد: إنه كيانى مصيرى، وهو بوصفه كذلك، ثقافى ـ حضارى.

إننا ندعو القوى الخلاقة فى المجتمعات العربية إلى اليقظة وإلى تدارس ما يجرى على الساحة العربية، وإلى اتخاذ الموقف الذى تفرضه هذه المرحلة الخطيرة فى تاريخ العرب، وإلى التوقيع على هذا البيان ـ الشهادة، تأييداً وتوكيداً.

متابعات

رضا البهات

عم صباحاً أيها الوجع الفلسطينى

عم صباحاً وأنت تغمس اللقمة فى زيت الزعتر. فتفوح منه رائحة الزيتون .. فتسأل: لماذا اهتدت نباتات أخرى أن تنمو مشوكة، أودون رائحة تدل عليها؟. ولماذا العذوبة اللاذعة والغفلة يكونان من قسمة البرتقال!.

عم مساءً أيها الفرح الفلسطينى.. وعم ظهراً، وسكون ليل. عم أختاً وخطيبة، وأنت ترخى عليها جلبابها فى نومها المزركش باللاحلم، تحت سماء أخرى فتدرك المنفى مبكراً. وتنهض من نومها القلق لتسحب جدتها الضريرة. التى وسنت أمام الباب فى انتظار، وتقنعها بالدخول. عم دثاراً ودفئاً.. عم عرياً عم ذاكرة راعشة وفوضى. عم زمناً استثنائيا، وزمنا لولبياً،وزمناً بغير زمن . صار إليك كل ما صار إليك من ميراث غيرك. صدّام أبونا الذى فى الأرض كى يهب الخطايا لمن لم يولد بعد .

عم قلباً وأقداماً وكواهل وصرّات ارتحال. عم شهيقاً وأنت تغمس النكبة من ضلوعك . وتدغدغ صغيراً يلثغ ويبول فى حجر المنافى ظناً أنها الوطن. تعض صدغيه تحنانا، فلا ينسى الطعم الساحر لوطن الأنبياء. عم مراثى وغناء. عم هجاءً وذاكرة تسيل عن شفتيه إلى وجهك ويبلل الأيام. عم وليداً يبكى ثم يضحك . فلا ينسى نقطة البدء وينسى عامداً نقطة الانتهاء

عم جرائد. عم وعوداً عم قصائد. عم محافل عم مكائد. عم رعشة جسد أيها الفتى الغر . واشهر فى الليل جدثك من دون خجل. ثمّ صغير فى إحدى جهات الكون يصحو مغلق العينين ينادى.. أشربُ.. أشرب .وثَمَّ غيوم تشترط الجدث الأخير كى تقطر ماء.

عم حكايات بريئة.. عم جدةً حدباء، عم أمك الثرماء، وخالة هتماء. وحلوة تهواك، تنتمى للعصر

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

من دون أرداف ثقيلة . عم زماناً.. عربيًا عم رذيلهْ.

عم حجاراً أيها الطين المراوغ ظلّ ماء. لا تطلق جنونك لا.. لا تلهُ بطرح الأسئلة. أهى النبوءة؟. قل إذن.. أى هذه الأحجار حجر البدء. وأيها الخطيئةْ؟.

عم صبراً أيها الطين المراوغ. لم تكبر الأطفال بعد. ما زالوا بحاجة إلى قليل من الكالسيوم لنموّ سنتينْ وضرس. ومازالوا بحاجة إلى تلوين الذاكرة. عم فضاءً أيها الحاكى العتيق وخبر.. كيف تطلق من عباءتك أعلاماً وألثاماً وأزمان حال. عم دروباً ورصاصاً، اذاناً وأجراساً وقدّاساً أيها القدس المحال. عم كسوراً ورضوضاً، وغازات تجلب الدمع، وأخرى تبصر الأعمى.. وغازات تجلب الارتحال. عم جروحاً توقظ الموتى، وندوباً تصنع الأسئلة. من يرخى الشملة قدْر إصبع عن طلعة الوجه الجميل ؟ . من يصادقنى بهواء يتلكأ بقرب خدها الأسيل . من يزقُّ الفرح قدر نقرةٍ أونقرتين، فيأتثر أقدام جيل! . من يستاذن الموت قليلاً، كى يحيد بمطر الشتاء إلى ساعدٍ فى البعيد، يشير من وراء العيون الألكترونية، والجدر المكهربة وليزر القمر الصناعى. وألمعية الأسلحة الذكية. وقرارات مجلس الأمن الأكثر ذكاء.. من ؟. إذن إحص عدد الحجارة واسأل .. كم دفنا هنا!

أى هذا الطين وجه الأرض. وأى هذه الوجوه ملح الطين؟ وأيها، محمدها وعيساها وموساها وبوذاها وماتنّزل فى فضاها من غمام؟ هذه دماؤنا .. خنادقنا.. ندوبنا، حناؤنا والدمع. فأتونا ببعض من سلام . هذه حبات زعترنا وسعفات النخيل. وهذا وجهنا من دون اللثام. فعم صباحاً أيها القدس الجميل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عم خفق قلب أيها الفتى . عم شهوة مخبوءة.. عم تسامحا . واغمز لأختك إذ تحاشى لقا عينيك فى المساء. إذا وشى بها واش لديك . أن رأى ظلها فى ظل آخر فى زقاق مظلم من أزقة الناصرة. اغمز لها وتبسّم. واكظم غيظك الذى لا ينتمى لزمن الاغتصاب، والشركات العابرة الأطلال. لن يفرّ الوطن ما دامت هناك ظلال فى ظلال. وبذوراً لبرتقال فى سلّة يافا، وثرثرات فى المساء . قُل :هذه الأوطان حبلى ، والمعدن استثناء.

مارس الحزن . بخديعتك فيمن أحببت، وزهوك بالحب الجديد. ودعها تحوك لك الدفيّة والشملة بمهل أصابعها المتعبة. ومهل عينيها الساهمتين. ودعها تصنع الأطفال سراً، ويستبى رحمها الأبدُ . هى الأنثى وليس يدرى مثلها أحد.

عم فضاءً أيها الجناح الفلسطينى وزاول نكبتك الإنسانية العارضة. وسوف يفعلها الله ثانية مثلما بسط فى البدء الزمان. سينحنى متحسساً ذات المكان ، متبرئاً من طين تشهىّ وتقلّص فى يديه ، ودفق من ماء سهوله بشراً.

هى الأرض تلهو بالسماء وبالبشر . فدع الكون يستتم دورته بباطن هذه الآثام . ودع النص يزنى فى معانيه . ودع الطين الطرىّ يزنى فى حجر.

عمْ شقوقاً أيها الطين اللئيم . عم عناصر جسد مقيد فى الصحائف والنصوص . عم سؤالاً فى سؤال لا يُجاب . لماذا تدفن الجدة أشياءها تحت عتب الدار؟ مفاتيح البيوت التى مرّت بها.. ذهب الصبية .. قصاصات شعر الصغير .. خلاص الحفيدة .. وخطابات قديمة . عم

جواباً ليس يملكه سؤال . طين البيت الذى هدموا . والحمل الذى أفرغوا . والماء الذى أوجعوا . والشريان الذى ثقبوا . إلى أى عينين أسرتين وأهداب سوف يصير . فى لحاء أى زيتونة عجوز ستسرى حكمة الطقس الأخير . فدع الزمن يفيض ههنا .. وههنا .. ربما يبتدىء السرمدية . ودع شارون يصرح .

عم صباحاً وعشية ، ووكالات غوث وأكياس دقيق ، وباسبورتات من كل لون وختم . لا تقل مثلى المجد للمنفى والمخيم . بل قلُ على الأرض السلام، ، وبالناس المحبة . لا .. هذه جمل أركتها المحافل . فاشطبها من هذا الموضوع واتلُ .. أكلما شبَّت بساح القلب وردة . عزَّ المطر . أكلما حطت فلسطينية حملها أو دعوه بئر نفط ! أسلموه لصدام جديد! عم صباحاً إذن أيها الحزن الأبيد . عم دقائق . عم ثوانى . عم جراحاً واشتهاءً وأغانى . فالمجد لمن يذكر نقطة البدء وينسى عاصياً وعامداً نقطة الانتهاء .

عم نبيين كثارا ، جاءوك هذا الصبح يطلون من دون كتاب فى اليد . ويمسحون الدمع بأحفان طين . عم يقيناً .. عم ظنوناً . وامتزاجاً لا تزان عربى بجنون . أى جدْث سوف نبقيه هنا! وأيها سوف يرحل ؟ أيها سوف نسكنه ابتسامات المحافل . أيها سنوقع به وثيقة المتعبين .. وأيها .. سنسميه الأمل؟

عم ثغاءً ورغاءً وبغاءً وصوتاً دون صوت . عم زعيقاً وصهيلاً ويحيحاً وجئيراً وأنيناً وحداءً . عم هجاءً . ومديحاً وعروشاً وحياداً ونشيداً وهمهمة وصمتا . عم جراحاً بازغة . عم جروحاً أسلفت . عم زماناً عم خرائط . عم دروباً لولبية . عم مسارى ، عم مطالع ، عم مهابط . عم سماءً دون شط ، ورحيلاً دون حط. عم سؤالاً فى سؤال فى سؤال.

أى جدث سنرشقه بهذى الأرض، كى نصلى ؟ وأيها حين ننوى أن نولِّى جدثنا الأدبار! أى شلوٍ سوف نشتمه بلسان مبتهل . وأى صارٍ ببحرٍ نشيع فوقه جزأت من الشعر الطويل! وأيها .. سوف يهدى القادمين إلى هذا المدار؟!.

هذه العتمة ليس تربكنى . وهذا الضوء ليس يهدينى . ولستُ أغثُّ من هذا المرار .

ليس يرفعنى انتصار وليس يكسرنى انكسار ، أنا الحجر .

هذا المدى العربى يسلبنى انهمار الأسئلة . هذا المدى العربى . فأى يدٍ سترشقنى بهذا الكون مبذور الحجار؟ .

فى أى موضع منه أُنبت حائطاً صوب المدى ! فى أى ظل أستوى . بكتابى ملء صدرى . وبأى قولٍ سوف أرضع أوجاعى الصغار ! .. بأى حرفٍ سوف تطعننى الوثيقة!.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

تونى موريسون

الكاتبة التى فجرت غضب كتاب أمريكا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان من حسن الحظّ أنى لم أبادر بكتابة هذه الرسالة فور فوز الكاتبة الأمريكية السوداء **تونى موريسون** بجائزة نوبل يوم ٧ أكتوبر. و كنت قد اعتدت منذ أواخر أو منتصف السبعينيات، تقريباً، إعداد موضوع عن الشاعر أو الروائى الأمريكى الفائز فور إعلان النبأ ليُنشر على وجه التحديد فى مجلة «المصور» فى أوّل عدد يصدر بعد إعلان الجائزة. ولأنى اعتزمت أن تكون **تونى موريسون** موضوع رسالتي لإبداع، آثرت أن أتمهّل قليلاً علنّى أستطيع فى النهاية معالجة الموضوع من زاوية تختلف بعض الشىء عما يحمله طوفان الكتابة عن أول كاتبة أمريكية سوداء تحظى بهذا التكريم الدولى.

وبعد أسبوع تابعت خلاله كل ما كتب عن **تونى موريسون** فى الصحافة الأمريكية القومية، على وجه التحديد، والصحف العربية التى تصدر طبعات فى أوروبا والولايات المتحدة، لاحظت أن الصحافة الأمريكية، وخاصة الأدبية، احتفت بحرارة بفوز الكاتبة، كما جرت العادة خلال السنوات السابقة عند فوز أىّ كاتب أمريكى بالجائزة، مع اختلاف بؤرة التركيز من كاتب إلى آخر، واعتمدت هذه الصحافة على مقالات صغيرة مركزة معتمدة فى الغالب على استطلاع آراء النقاد وكتابة النقاد الأدبيين، ونشر مقتطفات من أعمال الكاتبة لمجرّد التعرف على أسلوبها فى الكتابة. وكان الموضوع الرئيسى، بطبيعة الحال، يدور حول نبأ الاختيار ومسوّغات قرار لجنة نوبل بالأكاديمية السويدية ثم استعراض أصداء النبأ فى الأوساط الأدبية والأكاديمية واستطلاع ردّ فعل الكاتبة المتّوجة.

أما بالنسبة للصحافة الأدبية العربية، وأعنى هنا صفحات الأدب بالصحف العربية بصفة عامة، فقد لاحظت أن الاهتمام بالكاتبة اتّخذ شكلاً مبالغاً فيه، ويكاد يقرب من

الهستيريا. ولم يخرج التعريف بها عن حدود النقل المتسرع عن موضوعات صحف أمريكية بعينها دون محاولة بذل جهد إما لتعميق هذه الكتابات أو في البحث عن جوانب إشكالية أخرى لم تتطرق لها الكتابة الانطباعية الأولى، التي غالباً ما تتحاشى في مثل هذه المناسبة الآراء المثيرة للجدل. وربما كان سبب إحساسي بأن هذه الكتابات أخذت شكل الطوفان هو تنافس هذه الصحف على إفراد أكبر مساحة ممكنة للأدب. وهي وإن كانت ظاهرة صحية تدعو إلى الغبطة، فلا شك أيضاً أن الضغط لملء هذا الفراغ اليومي يساعد في أحيان كثيرة على التساهل في تطبيق معايير الكتابة الجديرة بالقراءة: وعلى الخلط في أحيان أخرى بين الأدب وقلة الأدب.

لكلّ هذه الأسباب تردّدت لأول مرة في كتابة موضوع عن فائز أو فائزة بجائزة نوبل للأدب. ولولا الالتزام الأدبي، لما هممت بتسجيل الملاحظات السابقة. ومن ثمّ، قررت أن أتناول الموضوع بطريقة غير متوقعة، وربما كانت أيضاً غير مألوفة في مثل هذه المناسبة.

وفي الحقيقة، لم يأت هذا القرار كنتيجة للمتابعة وحدها التي أفضت إلى الملاحظات. فقد طرأت لي الفكرة، التي لم أكشف عنها بعد، فور استماعي لأول ردّ فعل من **توني موريسون** نفسها على نبأ فوزها بالجائزة، الذي أذاعته شبكات التليفزيون المختلفة، و هو قولها: «**أحسّ برجفة بهجة تعتريني. لم تكن متوقعة كلية، وهي مُشْبِعة تماماً. وبغضّ النظر عما نقوله جميعاً، ونؤمن به إيماناً حقيقياً عن عدم ملاءمة الجوائز وعلاقاتها بالعمل الحقيقي، ومع ذلك، فهي تكريم رائع لي**».

لقد تذكّرت في الحال عندما سمعت الجملة الأخيرة من تصريحها، **وبغضّ النظر**... قصتها المثيرة مع أول جائزة قومية تحصل عليها (**بوليتزر**) سنة ١٩٨٨ عن روايتها «**المحبوب**»، وقلت لنفسي، لقد حصلت على جائزة بوليتزر بمعركة لم تخضها وحدها، ولكن جائزة نوبل جاءتها بلا عناء، وبدون حتى أن يجول في خاطرها احتمال الفوز بها.

ليكن إذن تعريفنا بـ **توني موريسون** استرجاعياً. فقصة أو بالأحرى واقعة حصولها على البوليتزر، فيما أعتقد، تلقي ضوءاً على مكانتها في خريطة الإبداع الأدبي الأمريكي المعاصر، وبصفة خاصة مكانتها المرموقة بين نظرائها من الكتاب والشعراء الأمريكيين السود أو الأمريكيين الأفريقيين كما يسمّون أنفسهم. فهذه المكانة هي التي جذبت إليها اهتمام الأكاديمية السويدية. ولا شك في أن اختيارها بالذات، من بين عشرات من المبدعين الأمريكيين الأفريقيين يتجاوز في معناه وقصده قيمتها الشخصية ويتعدّاها إلى تكريم الأدب الأمريكي الأسود المعاصر بأسره، مع الاعتراف بأن هذا الاختيار أو القرار، كما علمتنا التجارب بالنسبة لمعظم الجوائز الدولية التي من هذا القبيل، وبصفة خاصة جائزة نوبل، ويليها معظم الجوائز القومية بمختلف جنسياتها، هو في النهاية قرار سياسي.

والواضح أنه في حالة **توني موريسون** بالذات، ومنح **نلسون مانديلا** والرئيس **دي كليرك** نوبل للسلام مشاركة، يعني اختيارها رفع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحظر عن تكريم شخصيات كانت تعتبر حتى الأمس القريب دعاة كراهية للرجل الأبيض، كرمز للعنصرية والقهر والاغتصاب. ولم يكن اختيار **الأسقف توتو** قبل ذلك بسنوات إلاّ إيذاناً بذوبان الجليد.

ففي سنة ١٩٨٧ أصدرت رواية **«المحبوب»** ، قصة عبدة هاربة، عندما قبض عليها ذبحت ابنتها حتى لا تراها وهي تشب في إسار العبودية .وقد استقبلت الرواية بترحيب واسع من النقاد والقراء، ولاقت نجاحاً منقطع النظير.

وبرغم هذا النجاح، بين أوساط النقاد والقراء على السواء، لم تفز الكاتبة بجائزة الكتاب القومية كما كان متوقعاً، فثارت ثائرة الكتاب والنقاد السود الذين أصدروا بياناً يحمل ٤٨ توقيعاً نشرته مجلة نيويورك تايمز بوك ريفيو، يقول أنه **«بالرغم من المكانة الدولية التى تتمتع بها تونى موريسون فإنها لم تحصل حتى الآن على الاعتراف القومى الذى تستحقه أعمالها الروائية الخمسة الكبيرة. ولم تحصل بعد على التكريم الأساسى لجائزة الكتاب القومية، أو جائزة بوليتزر نحن النقاد السود والكتاب السود الموقعين أدناه نؤكد هنا معارضتنا لهذا التجاهل وهذه الغرابة الضارة».**

ويضيف البيان:

«إن الحاجة المشروعة إلى صوتنا النقدى فيما يتعلق بأدبنا لا يمكن إنكارها بعد الآن ومن ثم نؤكد بإلحاح سلطتنا الشرعية والأكيدة فى مجال الأدب الأمريكى. وفى هذا السياق الفخور نرفع التحية إلى مؤلفة « العين الأشدّ زرقة» و« سولا» و «أغنية سليمان» و«طفل القار» أو «المحبوب على قيد الحياة».

نكتب بيان الشكر هذا لك أيتها الغالية تونى على قيد الحياة محبوبة ومثابرة وساحرة وسط العلاقات الحميمة الخصبة لماضينا الخبيء ووسط أيام الحلم والكوابيس الآلية التى ستنبثق عن المعرفة المعروضة لقلوبنا الواعية. نرى أن إنتاج حياتك يشكل صرحا للرؤيا والكشف والثقة. إنك لم تديرى على الإطلاق العين الباحثة والأذن الصاغية التى ترصد الرعب أوحكايات التاريخ التى تغذى عقيدتنا. وقد أعطيتنا بحرية كل كلمة شعرت أنها هامة لتقدم حركة أدبنا وحياتنا ولكل أمريكا، لكل الأدب الأمريكى. طورت المعايير الأخلاقية والفنية التى ينبغى أن نقيس بها جسارة خيالنا القومى وذكاءنا الجماعى كشعب.

ويستطرد الكتاب السود فى بيان تشببهم بـ **تونى موريسون** قائلين:

لقد تغيرت عطاياك وجعلت زماننا الحقيقى معًا أكثر شاعرية لذلك نكتب على أمل ألا نؤجل وألا نصل بأى شكل متأخرين بهذه التحية البسيطة لطبيعة كتابتك المزلزلة ولجمالها. وفضلاً عن ذلك، تعبيراً عن افتناننا الممتّن بحلول المحبوب أحدث عطاياك لمجتمعنا، وبلدنا، وضميرنا، وشجاعتنا التى تزدهر مع نموها. نسجل هنا كبرياءنا واحترامنا وتقديرنا لكنز مكتشفاتك وابتكارك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد أحدث هذا البيان الغاضب والجميل ردود فعل متباينة فى الأوساط الأدبية الأمريكية. وربما كان أهم آثاره هو إثارة قضية الجوائز الأدبية والفنية. ما هى معايير الاختيار؟ وهل هناك ضغوط خارجية تمارس على لجان الاختيار؟ وما مدى نفوذ دور النشر الكبيرة فى الترويج لكتّابها. وأخيراً، يبقى السؤال، هل من حق أىّ مجموعة من الكتاب، مثل أولئك الذين وقعوا البيان السالف الذكر، ومن بينهم الشاعر **أميرى بركة**، والروائية **نانسى ووكر**، وغيرهما من الكتاب السود اللامعين، أن تروّج لكاتبة بعينها أو لكاتب بعينه للحصول على جائزة قومية أو دولية؟ وإذا كان السؤال الأول والثانى، عن معايير الاختيار وممارسة الضغوط على لجان الجوائز، ينسحبان أيضاً على لجنة جائزة نوبل، وهما بالضرورة سؤالان مشروعان، فى ضوء العديد من الأسماء التى كثيراً ما أدهشت لجنة نوبل بها العالم. يعترف الناقد **وولتر جودمان** بأن الضغوط الأدبية مستمرة طوال الوقت، ولا فرق هناك بين مكالمة تليفونية ودية أو حفل كوكتيل، وبين تقريظ ساخر فى مجلة نيو يورك تايمز بوك ريفيو. فالناشرون يمارسون الضغط من أجل جائزة الكتاب القومية ورؤساء التحرير والناشرون يعملون الشىء نفسه من أجل جائزة بوليتزر كما تنشط الدول من أجل جائزة نوبل للأدب التى تتمّ فى الغالب تعبيراً عن لفتة سياسية.

وتتخذ عمليات التأثير، بشكل عام، صورة مراجعات الكتب التى تشهد بأهمية كتاب ما فور صدوره. وقد اشتهر كتّاب هذه العروض الذين يوصفون بأساتذة نقد الميكروويف، بإضافة نكهة التزكية الجماعية إلى أطباقهم.

وما دام ليس هناك أمل فى القضاء على ظاهرة ممارسة الضغوط والتأثير فى الأوساط الأدبية على غرار التقليد المتّبع فى السياسات الأمريكية، يقترح الناقد **وولتر جودمان**، كحل للمشكلة، أن يرفق بكل جائزة بيان على غرار تحذيرات الجراح العام على علب السجائر يقول: «**هذه الجائزة لا تمثل إرادة إلهية. فهى تمثل الرأى غير المعصوم والمؤقت لحفنة من الفانين، ولا ينبغى ابتلاعه بأكمله**».

ويضيف أنه لو أن توزيع الجوائز كان يجرى بنزاهة، لما اضطر أنصار **تونى موريسون** إلى التوجه للرأى العام على نحو يمكن أن يضرّ بقضيتهم.. لأنه لو فازت رواية «**المحبوب**» الآن بجائزة بوليتزر فلابد أن القراء سيتساءلون عمّا إذا كان الضغط الجماعى له علاقة بالاختيار. وفى الحقيقة، لم يمض وقت طويل على نشر البيان، حتى أُعلن عن فوز **تونى موريسون** بجائزة بوليتزر عن رواية «**المحبوب**».. وأحدث النبأ دوياً فى الأوساط الأدبية، سلّطت على أثره من جديد الأضواء على الكاتبة السوداء.

ورداً على المخاوف التى أثارها **جودمان**، اضطر سكرتير لجنة «**بوليتزر**» إلى أن يعترف بأن اللجنة كانت على علم بالبيان. «ولكنّه لم يؤثر على قرار أعضاء اللجنة. وأعتقد أنه كان هناك شعور ما بأنه سيكون من المؤسف أن يقلل أى أحد من قيمة إنجاز **تونى موريسون**، بالإيحاء بأن الجائزة استندت إلى أىّ شىء آخر غير الجدارة».

وعلقت الكاتبة فور إخطارها بفوز رواية «**المحبوب**» بقولها:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« أعتقد أننى أدرك ما أشعر به. صحيح أننى لم يخالطنى شك فى قيمة الكتاب، وأنه كان حقيقة جديراً بالاعتراف الجاد. ولكن كانت تساورنى بعض الأفكار القاتمة عمّا إذا كانت محاسن الكتاب سوف يُسمح لها بأن تكون الاعتبار الوحيد للجنة بوليتزر، وقد بدأ الكتاب يأخذ مسئولية، خارج نطاق الأدب لم يكن يستهدفها». وكانت تعنى بذلك بيان الكتاب السود. وأكدت اعتقادها بأنها فازت ببوليتزر عن رواية «المحبوب» بفضل مزايا الرواية الموضوعية. وأنها حصلت على الجائزة بالرغم من «الشائعات والتكهنات».

ومن ناحيتى، برغم أنى حاولت منذ البداية تبرير إيثارى تقديم الكاتبة من خلال هذه الواقعة أو التجربة التى خرجت منها، برغم انتصارها فى النهاية، بالاعتقاد بعدم ملاءمة الجوائز والتشكيك فى علاقتها بالعمل الأدبى، لابدّ من التوضيح أنى لم أقصد ، بأى حال من الأحوال، أن أربط بين ظروف فوزها ببوليتزر وحصولها أخيراً على نوبل وإن كان لا يخالجنى شك فى أن بيان الـ ٤٨ كاتباً الشهير، وما أعقبه من أصداء قد أضفى على اسم الكاتبة بُعداً إنسانياً جديداً. وهو ما أغرانى بالعودة إلى أرشيفى متقصياً أثر هذه الواقعة التى يبلغ عمرها الآن حوالى ست سنوات. كما أنه قد أفرد لها مكانة خاصة على خريطة الأدب الأمريكى و الأفريقى المعاصر.

وربما كانت هذه المكانة بالذات، بغض النظر عن موقعها البارز فى الخريطة القومية الأشمل للأدب الأمريكى المعاصر، هى التى قد رجّحت كفتها، فى المقارنة بالمرشحين الآخرين، واختيارها فى النهاية للفوز بالجائزة.

ولا غرو فى أن يعلق **هنرى لويس جيتس**، رئيس قسم الدراسات الأمريكية و الأفريقية بجامعة هارفارد، بقوله: « **إنه ليوم عظيم للأمريكيين الأفريقيين، وللأمريكيين عامة** » . ويقول **جيتس**، الذى شارك فى تحرير كتاب يضمّ مجموعة من الدراسات عن أعمال **موريسون** : « **منذ قرنينَ فقط وُلد التقليد الأدبى الأمريكى ـ الأفريقى فى حكايات العبيد، والآن فازت أعظم كتابنا وكاتباتنا بجائزة نوبل** » .

ويعتقد **جيتس** أن **تونى موريسون** حصلت على الجائزة عن كتابيها « **المحبوب** » و «جاز **Jazz** » ويقول إن الرواية « جاز » هى كتاب ما بعد حداثى ذكى حقيقة. وهو يجمع بين **إلينجتون وفولكنر وماريا كالاس**، هى الصوت الذى يبزغ. **إنها امرأة صناع حاذقة، الشىء الذى يميل الناس ألى غضّ النظر عنه. إنها عظيمة ومبتكرة بقدر عظمة وابتكار فولكنز وجارسيا ماركيز وفرچينيا وولف** . ولهذا استحقت جائزة نوبل».

وتقول **ميشيكو كاكوتانى**، المحررة الأدبية بصحيفة نيو يورك تايمز: « **أن تونى موريسون ، فى رواياتها الست التى تنفتح لتحيط بـ ٣٠٠ سنة من التاريخ الأمريكى، قد غزلت فظائع العبودية وتراثها العاطفى والروحى فى ميثولوچيا خاصة بها مغزولة بحدّة وإنجازها هنا يوجد في خلق جسد من العمل يقف مُشعاً على قدميه**

كأسطورة أمريكية أكثر مما يوجد فى توفير بديل لأدب أمريكا البيضاء التقليدى المعترف به.

وتعتقد الناقدة أن علاقات العنصر والعنصرية مشرّحة فى رواياتها، ولكنها لم تلجأ فى هذا التشريح إلى أىّ أسلوب تعليمى. وبرغم أن أعمالاً مثل « **العين الأشدّ زُرقة** » و« **سولا** » تعطى القارئ صورة دقيقة لمجتمع بأكمله وهو أسلوب حياة ، لا تعنى **تونى موريسون** بالظروف الاجتماعية (أو الواقعية الاشتراكية)، ولكن بآثار تلك الظروف على قلوب الرجال والنساء وعقولهم .

فى رواية «**العين الأشد زرقة**» فتاة شابة سوداء من بلدة صغيرة تتوق إلى أن يكون لها عينان زرقاوان. وفى «**طفل القار**» ، تجد امرأة سوداء جميلة نفسها ممزقة بين عالم باريس الأبيض الثرى، وعالم عاشقها الأسود، مجرم هارب من شمال فلوريدا. وفى رائعتها التى منحت جائزة «بولتيزر» «**المحبوب** »، تكافح عبدة هاربة لتقبّل العمل اليائس الذى اقترفته فى محاولة لتُجنّبَ طفلتها المصير الذى عانت منه نفسها كضحية لنظام كان يحرك الرجال والنساء هنا وهناك مثل رُقع الشطرنج.

وتقول **كاكوتانى** إن الكتابة فى هذه الروايات ملحة وغنائية ومعقّدة: فولكنرية فى إيقاعاتها، جارسيا ماركيزية فى مخيلتها، بروستية فى قدرتها على مزج الوقت الماضى والوقت الحاضر فى لحظة إدراك ذات وميض.

وفى قصص **تونى موريسون** أشباح وعرائس السحر، وفيها أناس يسقطون من النوافذ وحقائب ملأى بالعظام تتدلىَ من السقف وأجساد تتأرجح معلقة بالأشجار. وفى «**أغنية سليمان** » وكيل تأمينات يقفز من سطح مستشفى فى محاولة مجنونة لكى يطير ، وفى « **سولا** »، تقترن عودة البطلة إلى موطنها «بوباء طائر أبى الحناء». وأبطال **تونى موريسون** يعتبرون هذه الأحداث الفانتازية حتمية الوقوع. فقد تعودوا على العيش فى عالم تبدو الأشياء العادية فيه بعيدة المنال. وهم يرتبطون بوثاق حميم بتاريخ كان سوريالياً فى قسوته وخداعاته. وتتحدث **ميشيكو كاكوتانى** عن شخصيات الكاتبة التى لا يمكن أن ينساها القارئ، فتشير إلى «**ميلكمان** »، الذى ظلّ يرضع ثدى أمه لفترة طويلة بعد تخطيه سن الطفولة، و « **سون** »، الذى يجوس مستنقعات جزيرة كاريبية بحثاً عن فتاته ـ إلا أن نساءها، كما تؤكد الناقدة، هنّ اللاتى يقمن إقامة دائمة فى ذهن القارئ: الجدة فى «**سولا**» التى تمدّ رجلها أمام قطار حتى تستطيع أن تعيشُ بعشرة آلاف دولار قيمة التعويض عن الحادث الذى ستحصل عليه، و«**ريبا**» فى «**أغنية سليمان**» التى تعيش «**من عملية قذف إلى أخرى**»، و«**جادين**» فى «**طفل القار**» التى تبلغ قدراً من الجمال يجعل البنات البيض يختفين والنساء المسنّات فى «**العين الأشدّ زرقة**» اللاتى تحررن من الشبق وإفراز اللبن، وتجاوزن الدموع والرعب، واللاتى كن طاعنات فى السن إلى حد يجعلهن مزعجات وقتها، وأينما شئن، ومتعبات إلى حدّ أنهن يتطلعنّ إلى الموت، ولا مباليات إلى حدّ قبول فكرة الألم فى الوقت الذى يتجاهلن فيه الألم.

ولنا أن نتساءل هل هذه الشخصيات وهذه الأحداث الممعنة

فى القسوة واللاإنسانية مجردَ خيالات وأوهام أبعد ما تكون عن الواقع الذى نعرفه مهما كانت قتامته؟

ولا يستطيع الردّ على مثل هذا السؤال إلاّ **تونى موريسون** نفسها. فعندما كان عمرها سنتين، تعذّر على والديها دفع ٤ دولارات قيمة إيجار البيت. فما كان من المالك إلاّ أن أشعل النار فى البيت وسكانه فى داخله. وتقول **تونى**: «**كان شيئاً هستيرياً ، غير عادى، نوعاً غريب من الشرّ. فإذا تأملته، فلا محال من إصابتك بالاكتئاب لأن هذه هى قيمة حياتك. فمن أجل أربعة دولارات فى الشهر يمكن أن يحرقك شخص ما حتى الرماد**».

وتقول: «**وما كان عليك إزاء هذا الفعل إلاّ أن تضحك من الرجل ومن عبث وفجاجة الموقف وفجاجته. وبهذه الطريقة تكون قد أعدت نفسك إلى نفسك. هل تدرك ما أقول؟ لقد فصلت نفسك عن آثار الفعل « هذا هو ما يفعله الضحك. إنك تستردها. تسترد حياتك، وتسترد نزاهتك** » .

وقالت فى حديث فى العام الماضى أنها لا تتذكر الحريق، لكن أبويها أخبراها به. ولكن الدرس انطبع فى ذهنها وقد نقلته فى النهاية إلى شخصياتها.

تلك كانت قسمات من عالم **تونى موريسون** الروائى، وهى تؤلف فى مجموعها صورة واحدة منزوعة من أحلك جوانب التاريخ الأمريكى، لا لتمزيقها والتخليص منها نشداناً للنسيان، ولكن لوضعها فى إطارها الخاص بعيداً عن المؤثرات الخارجية التى يمكن أن تطغى عليها وتمحوها فى النهاية. وهى مجرد صورة ملحمية ومأساوية تقرأ فى ظاهرها وباطنها حكايات أقرب ما تكون، لفرط غرابتها، إلى الفنتازماجوريا. وحتى لا يضيع المعنى الذى تسعى إلى التعبير عنه الكاتبة من خلال العالم المأساوى السحرى الذى تحاول شخصياتها أن تفلت منه بلا جدوى، لجأت **تونى موريسون إلى** الكتابة النقدية فى محاولة لتفسير الثقافة الأمريكية فى كتابها الأخير «**اللعب فى الظلام: البياض والخيال الأدبى** » ، ويتألف الكتاب من ثلاث محاضرات ألقيت أصلاً فى جامعة هارڤارد سنة ١٩٩١، و فى المقدمة التى كتبتها لكتاب يضمّ مجموعة من المقالات قامت بتحريرها عن شهادات **آنيتا هيل - وكلارنس توماس** فى الكونجرس.

وترى **هيثر ماكدونالد**، وهى كاتبة أمريكية بيضاء، أن كلا الكتابين يلقيان شكاً على ادّعاء لجنة نوبل أن **تونى موريسون** تسعى إلى أن « **تحرر اللغة من أغلال العنصر** ».

وتقول أن كتاباتها الأكاديمية، على نقيض ذلك، تصرّ على الخلافات العنصرية، وهى تستقطب اللغة نفسها فى «**خطاب أبيض**» وحديث أسود مُخْرَس.

«إن أمريكا من وجهة نظر **تونى موريسون**، عنصرية حتى النخاع. والمُثل التى قام عليها البلد - الحرية والمساواة وحقوق الإنسان - كما تدّعى - تتحالف بصورة دائمة مع سلطة العنصر الهرمية. ولا تعترف بأىّ تحسّن فى مناخ أمريكا الأخلاقى منذ أيام العبودية فالعنصرية اليوم فى نفس قوتها خلال « التنوير»، لأنها ضرورية للهويّة الأمريكية. وتقول **موريسون**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الأمريكيين البيض يعرفون أنفسهم وحدهم عن طريق التضاد مع وجود «مُسْتَغرِق» يُرى فى صورة شيطان.

وتستطرد **هيثر ماكدونالد** بقولها إن **تونى موريسون**، ترى أن كل الأدب والتاريخ الأمريكيين يحركهما العنصر. وهى متخصصة فى الوقوع على قضايا عنصرية فى أماكن غير عادية .. فى الروايات والقصص التى تخلق من شخصيات سوداء، على سبيل المثال، مثل قصة **هنرى چيمس** النمطية «**الوحش فى الدغل**» . وغياب الشخصيات السوداء هو، فى نظرها، دليل أقوى على وجودهما المقموع.

وتعتقد الكاتبة أن أكبر تحدّ تفسيرى واجهته **تونى موريسون**، مع ذلك، لم يتمثّل فى الأدب، ولكن فى الدرامية الواقعية بشهادة **كلارنس توماس وأنيتا هيل**، وكانت معضلتها كالآتى: فمن ناحية، كان القاضى **توماس**، كأسود، ضحية «تبنى العنصريين البيض الذين رشحوه تساهلهم ونجدتهم ومشاركتهم وتدليلهم .

ومن ناحية أخرى، كان **كلارنس** نفسه، كمتحرّش جنسى مدّعى ضده وكجمهورى، ممارساً للقمع.

وتنتقد **هيثر ماكدونالد** تنديد **تونى موريسون** باللجنة القضائية التابعة للكونجرس لمحاولتها أن تقرر ما إذا كان القاضى **توماس** بريئاً، أو مذنباً «كما لو أن البراءة ـ وليس ارتكاب عمل محظور أو الطابع الخلقى أو الصلاحية للخدمة ـ كانت هى التهمة التى جاهدوا فى ضوئها من أجل إصدار حكم على القاضى».

وتعتقد **تونى موريسون** أنه لو كان القاضى **توماس** أبيض لكانت اللجنة قد تخلصت منه فى الحال بعد اتهام **أنيتا هيل الأولىّ**. وكانت «رغبة البيض فى اختلاس النظر إلى «الأجساد السوداء» هى التى دفعت إلى المضى فى إجراء جلسات الاستماع إلى الشهادة.

وفى ختام مقالها الذى نشرته صحيفة **وول ستريت چورنال** تحت عنوان «**تونى موريسون الأخرى**»، اتهمت **هيثر ماكدونالد** الكاتبة البارزة الحائزة على جائزة نوبل بالعمل على تفكيك المثل الأعلى لعمى الألوان، لتقيم فى مكانه وعياً ملحاً بالعنصر (وجنساً أو أى شىء آخر يمكن أن يكون السمة المحددة للهوية المحددة باعتباره السمة المحدودة للذات. ونعت فى النهاية على الأكاديمية السويدية منحها جائزة نوبل لواحدة من أنصار هذا الاتجاه.

وفيما يشبه الردّ على هذه الاتهامات بالغة القسوة، وربما التعصب العنصرى أيضاً، ذكرت صحيفة واشنطن بوست فى ختام مقالها الافتتاحي غداة إعلان اسم الفائزة بالجائزة، تحت عنوان «نوبل أمريكية»: «من تكون وماذا تمثل ومن أين انحدرت، هى تأثيرات عميقة على تجربة الكاتب وعمله. والوقوع على الأصوات المفقودة لجماعة وإعطائهم تعبيراً فنياً جاداً يمثل لحظات هامة فى تجربة هذه الجماعة. لكن الأدب، بصفة خاصة، ليس عن البلقنة والخلافات بين الجماعات، بل والأهم من ذلك، أن هذا التعبير يجعل تجارب جماعة ما حقيقية وحميمية، ويمكن فهمها بالنسبة لأولئك الذين يوجدون خارج الجماعة والذين، بدون ذلك، كان لايمكن أن .... يدروا بها .

صبرى حافظ

«مراحل بنية الترجيعات الشعرية وجدل الماضى والحاضر»

تطرح مسرحية (مراحل Stage) **لدافيد ستورى David Storey**، التى يقدمها المسرح القومى الملكى فى لندن، مجموعة من القضايا المهمة حول الفن والواقع الإنجليزى معا، وحول الأزمة التى يعيشها جيل الغضب بعد أن غيّر المسرح الإنجليزى، بشكل جذرى منذ ظهوره على خشبته بعد منتصف الخمسينيات. **فدافيد ستورى** واحد من أبناء هذا الجيل الغاضب، الذى ولد مع باكورة أعمال جون أوزبورن (انظر خلفك فى غضب Look Back in Anger) التى منحته اسمها، وضم العديد من مشاهير كتاب المسرح الإنجليزى الآن، من هارولد **بنتر** إلى **بيتر شيفر** إلى جون أودن وغيرهم. وهو، كعدد كبير منهم، من أبناء الطبقات الفقيرة، التى أتاحت لها أفكار حكومة العمال، بعد الحرب العالمية الثانية، فرص التعليم بلا حدود، فقد كان أبوه أحد عمال مناجم الفحم فى شمال انجلترا، أيام أن عانى عمال المناجم من شظف العيش، قبل الحرب العالمية الثانية وأثناءها. فقد ولد **دافيد** عام ١٩٣٣ قبل الحرب بست سنوات، وتلقى تعليمه الابتدائى أثناءها، فلما حان أوان التحاقه بالمدرسة الثانوية، كانت الحرب قد حطت أوزارها، وفتحت حكومة العمال الباب أمام أبناء الطبقات الكادحة للتعليم. وكشف **دافيد** الصبى عن مواهب أدبية وفنية واضحة، فشجعه مدرسه على الالتحاق بمدرسة فنية. فبدأ بدراسة الرسم، بالرغم من معارضة أسرته التى كانت تتمنى أن يدرس ابنها مجالا آخر يمكنه من الالتحاق بطبقة المهنيين المحترمة. ولم تكن تدرى أنه سيلتحق بهذه الطبقة من أوسع أبوابها، بالرغم من تجنبه لمهنها التقليدية المحترمة. لأن دراسة الرسم هى التى فتحت لكاتبنا أبواب الفن على مصاريعها. كما أن التمرد على إرادة الأسرة التقليدية هو الذى هداه إلى منابع الثورة على كل سلبيات الواقع التقليدى، وأرهف قدرة فنه

النقدية، لأنه إذا كان علينا أن نحدد موضوعا أساسيا يلم شمل أعماله الفنية المتعددة، سنجد أنه التمرد على سلبيات الواقع، والكشف عما فيه من عبث وجنون. وحتى يمول **دافيد** دراسته احترف لعب الكرة، وزودته خبرته به بموضوع روايته الأولى (**تلك الحياة الرياضية This Sporting Life**) التي نالت نجاحا كبيرا، تمكن بعده من التفرغ كلية للرسم والكتابة. ، و نشر حتى الآن ثماني روايات وكتب أربع عشرة مسرحية، بالإضافة إلى ديوان شعري واحد، وإقامة عدد من معارض الرسم.

وقد بدأ **دافيد ستورى** نشاطه المسرحي بـ (**إصلاح صورة أرنولد ميدلتون The Restoration of Arnold Middleto**) عام ١٩٦٧ ، وهي معالجة لحالة أحد المدرسين العقلية، ولأزمته النفسية والأخلاقية و (**احتفال Celebration**) ١٩٦٩، و(**المقاول The Contractors**) **١٩٧٠** التي بلور فيها منهج التوازي الدرامي، بين الفعل الذي يبدو في المظهر الخارجي، وكأنه عمل زائد أو إضافي، وعملية التشريح النفسي التي تدور بين الشخصيات وتستأثر بالحدث الرئيسي. لأن المسرحية تقدم لنا حفلة عرس تقليدية، ولكنها تديرها أمامنا، على حين يعمل فريق المقاول الذي يبني خيمة الاحتفال، ويهدمها بعد انصراف المدعوين في صمت، في محاولة لخلق التوازي، بين عملية نصب الخيمة وفكها، وعملية نسج العلاقات الإنسانية وتدميرها. ثم (**بيت Home**) ١٩٧٠ التي يعود فيها إلى منهج التشريح النفسي والعقلي الذي قدمه في مسرحيته الأولى، ليكشف عن حقيقة الجنون العبثي الساري في الحياة الإنسانية، وفي أكثر علاقاتها حميمية و (**غرفة تغيير الملابس The Cahnging Room**) ١٩٧١ التي حاول فيها تعرية فريق من لاعبي **كرة الرجبي**، والكشف عن الصراعات النفسية والاجتماعية بينهم، بطريقة أحال معها الفريق إلى صورة مصغرة للمجتمع برمته و (**كرومويل Cromwell**) **١٩٧٣**، وهي كما يشير عنوانها مستقاة من التاريخ الإنجليزي، وأبرز حوادث التمرد فيه على سلطة المؤسسة الملكية، **و** (**المزرعة The Farm**)، و(**حصة الرسم من الطبيعة Life Class**) التي يشرح فيها الفن، من خلال فصل من طلاب الرسم **و**(**عيد الأم Mothers Day**) ١٩٧٦ و(**شقيقات Sisters**) ١٩٧٨ التي توشك أن تكون عودة جديدة إلى موضوع مسرحيته عن البيت، ولكن بشكل مغاير، و(**الأيام الأولى Early Days**) ١٩٨٠، وهي مسرحية أقرب ما تكون إلى القصيد الشعري الدرامي، يستدعي فيها الكاتب ذكريات الطفولة وكيف تستطيع أن تأسر عملية استرجاعها حياة بأكملها، و (**غزو روسيا The March on Russi**) و (**رعاية Caring**) و (**العنقاء Phoenix**) ١٩٨٤.

ومن هذه الخبرات الفنية العريضة، التي عاشها **دافيد ستورى**، استمد موضوع مسرحيته الجديدة. وتعتمد المسرحية الجديدة (**مراحل**)، كغيرها من أعماله المتعددة في الشعر والمسرح والرسم والرواية، على عناصر من خبرته الشخصية، وقد أحالتها البنية الفنية الحاذقة إلى عمل إبداعي متميز، لصيق بالواقع ، ومفارق له في الوقت نفسه. فقد استمد **ستورى** منهجه الفني، فيما يبدو، من دراسته لفن الرسم في مقتبل حياته.وهي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدراسة التى تعلم منها ضرورة **نسخ الواقع**، كما كانوا يدربونه على رسم نماذج الطبيعة الصامتة، أو الجسد الآدمى العارى، والارتفاع به إلى آفاق الفن فى الوقت نفسه. فالمعادلة الصعبة التى يتوخى الرسام تحقيقها، هى مضاهاة الواقع الخارجى وإحالة هذه المضاهاة إلى شىء آخر، ينطوى على رؤية الفنان، ويرتفع بالتفاصيل إلى آفاق الفن السامية.

ومسرحية **(مراحل)** فى هذا السياق نوع من صورة الفنان الشخصية، التى يولع الرسامون برسم أنفسهم فيها، فى محاولة منهم لتحليل الذات، ولبلورة المنهج الفنى الأثير لديهم فى آن واحد؛ لأن عنوان المسرحية نفسه يستهدف اللعب على الدلالات المزدوجة للكلمة Stages باعتبارها تعنى مراحل الحياة، ولكنها تعنى أيضا خشبة المسرح أو الركح كما يسميها أهل المغرب العربى.وكأن الكاتب يتعمد أن يبرز أن ما نشاهده أمامنا هو مراحل من حياة البطل، ولكنه فى الوقت نفسه مشاهد مسرحية تستهدف سبر أغوار العملية الدرامية نفسها، والتعرف على أدق أسرار الفن الخفية. وبالإضافة إلى **هذا اللعب على عملية الجدل بين الفن والواقع، التى نجدها فى صور الفنانين الشخصية، هناك عنصر آخر يجعل المسرحية أقرب إلى شكل السيرة الذاتية الدرامية، وهو أن بطل المسرحية كاتب، ورسام، يعانى من أزمة التوقف عن الكتابة، وهى أزمة يعرف المشاهد الإنجليزى (الذى يدرك أن (مراحل) هى مسرحية دافيد ستورى** التى كتبها بعد توقف عن الكتابة للمسرح لأكثر من سبع سنوات) **أنها هى أزمة دافيد ستورى** نفسه. لكن هذه العناصر الذاتية، هى جانب واحد من جوانب هذه المسرحية، التى تعتمد على بناء **أقرب إلى البناء الشعرى فى** مسرحيته **(الأيام الأولى)**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالمسرحية (مراحل) تعتمد على بنية اللوحات المتداخلة، التى يقدم عبرها الكاتب استدعاءات الماضى، وهى تتراكم أمامنا فى مشاهد أو لوحات، لنكتشف من خلالها حقيقة الأزمة التى يعانى منها الفنان، حينما يفتقد مصادر إبداعه، فتنهار معها حياته الاجتماعية نفسها. لأنها تقدم لنا من خلال هذه الاستدعاءات حياة بطلها الكاتب والرسام الذى كف عن الكتابة، منذ أن مات والدا زوجته. فبموتهما حرم البطل من مصدر الإلهام الذى كان يستمده من علاقته السرية بحماته، وهى العلاقة التى قدمت له الاعتراف الاجتماعى بالفنان فيه، بعد أن تنكرت له أسرته، وهى من عمال المناجم، واستقطبته أسرة زوجته وهى من الطبقة الوسطى. لكن هذا الاستقطاب الذى يبدو على السطح، وكأنه استقطاب صحى، يخفى فى طواياه سر الفنان الدفين الذى أقام علاقة سرية محرمة مع حماته «**إيزابيلا**»، استمرت طوال فترة زواجه الطويلة من ابنتها «**بيا**»، والتى دامت لأكثر من ربع قرن، أنجب خلالها فتاتين، كبرتا وتعلمتا وعملتا، وتزوجت إحداهما، بينما أصبح للأخرى شركتها الخاصة، وهى لا تزال فى منتصف العقد الثالث من عمرها. وقد بدأت أزمة الكاتب الفنان فى التبلور، حينما فقد تلك العلاقة السرية المحرمة بموت الأم، فانفصلت عنه الزوجة، وتزوجت أستاذا للكيمياء الحيوية فى الجامعة، وعادت معه إلى أبحاثها القديمة فى علم الأحياء، وتركت البطل وحيدا، وقد فقد القدرة على الرسم أو الكتابة. وبدأ يتخلى عن العناية بنفسه، اللهم إلا من

بعض المساعدات التى تقدمها له جارته التى يحدوها أمل ما فى الاستئثار به لنفسها. ويرفض البطل كل شىء من محاولات الجارة لإغرائه، إلى قلق الزوجة السابقة عليه، وحتى الانتقال إلى الحياة مع ابنته التى اشترت هى وزوجها البيت الذى كان يعيش فيه جداها لأمها، فالعودة إلى هذا البيت نفسه تساوى الحياة فى قبضة الماضى والتعايش مع كوابيسه.

هذه هى الحبكة الظاهرية للمسرحية، بطل واحد يلعب دوره بمهارة الممثل الإنجليزى الكبير **آلان بيتس Alan Bates** ، أربع نساء ابنته **كارين**، وزوجته **بيا**، وطبيبته النفسية **ماريون** وجارته **ريبيكا**، يجئن ويذهبن فى تلك الشقة الجديدة، التى يعيش فيها وحده بعد أن ترك البيت الذى عاش فيه مع زوجته، والتى صاغها الديكور المسرحى من جدران شفيفة، تخفى بقدر ما تبين. فيشعر المشاهد وكأنه فى مسرح الدراما الذهنية، التى لا يمكن التفريق فيها بوضوح بين ما يدور فى الواقع، وما يجرى فى وجدان الشخصية. أو كأنه إزاء مجموعة من الترجيعات الشعرية التى تتجاوب فيها النغمات فى محاولة لسبر أغوار العملية الإبداعية نفسها، وقد جعلها الكاتب بنت هذا التوتر الدائم بين الظاهرى والباطنى، المسموح به والممنوع، الطبيعى والمحرم.

وتلعب الشخصيات النسائية الأربعة أدوار طبقات مختلفة فى اللاشعور يدور بينها شد وجذب لا يتوقف، فى محاولة لكشف سر الفنان الذى لا يمكن إماطة اللثام عنه أبدا فكل محاولات النسوة المختلفة لمنحه أشكالا متعددة من اليقين التقليدى، لا تستطيع أن تنوب عن هذا الألق السرى الذى تبدد من حياته بالموت، فمحاولة جارته **ريبيكا** للعب دور **إيزابيلا** مرة ثانية فى حياته، تبوء هى الأخرى بالفشل، لأن علاقته **بإيزابيلا** كعلاقة الفنان دائما بالفن، لابد أن تنهض على نوع من التوتر الدائم الذى لا يعرف فيه أبدا متى يتحقق الوصال، ومتى يغيب، فاستحالة العلاقة هى سر تحققها؛ لأن الفن لا يأبه بالحلول السهلة، ولا يعترف بالطرق التقليدية المألوفة، إذ يروى لنا البطل كيف أنه وقع فى غرام حماته **إيزابيلا** وهو لا يزال فى الثامنة عشرة وهى فى الخمسين من عمرها بلغة وقوع الفتى الغر فى حبائل ربات الفن والجمال . لقد كانت ملهمته منذ اللحظة الأولى، رسمها فى صوره، وحاورها فى كتاباته. وكيف أن هذا الغرام السرى والسحرى معا بشفرته الخاصة هو الذى أغراه بمواصلة العلاقة مع الابنة التى كانت تصغره بعام، ليواصل الحياة فى أفيائه.

وتتعمد المسرحية أن تذكر لنا أن أزمة البطل وتوقفه عن الكتابة وانفصاله عن زوجته عقب وفاة أبويها تواقتت هى الأخرى مع بلوغ زوجته الخمسين، نفس العمر الذى التقى فيه بأمها. وكأن المسرحية تريد التأكيد على أننا أمام دورة مهمة من دورات الحياة، ما أن يبلغ الإنسان فيها نفس النقطة مع تغير طفيف أصبح فيها المحرم والسرى والمرتبط بالمغامرة عاديا ومألوفا ومقبولا، ومرتبطا بالواجب حتى يفقد فيها سحره وأهميته وكأن ما حدث فى حياة البطل، ليس هو دورة علاقته مع زوجته وعشقه المحرم لأمها، وإنما هى علاقته بالفن بكل ما فيها من غموض وتعقيد . فالفن عند **ديفيد ستورى** فى مسرحيته الشعرية الجميلة تلك، لا يعيش على العادى والواجب والمألوف، وإنما يموت به ويحيا بالمغامرة الدائمة فى الأصقاع المجهولة، والمناطق المحرمة!

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

يحيى حجى

فينيسيا تكرم مارسيل دو شامب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعتبر **مارسيل دوشامب**، أحد آباء الفن المعاصر، مع كل من **بابلو بيكاسو وأندى وارول**. كما أعتبر رمزاً لمقدرة أصيلة على إحداث التغيير الجذرى فى مفهوم العمل الفنى وموضوعه، ليس فقط فى اللوحة أو التمثال، ولكن فى قسمات وملامح الحياة الاعتيادية.

فتح **بالتسوجراسى** الأبواب على مصاريعها تكريما وتبجيلا مستفيضاً، بمناسبة مرور ٢٥ عاماً على وفاة **دوشامب**، مبتكر (صناعات جاهزة) وواضع لحية وشارب للوحة **الجيوكندة**، وحامل مبولة مقلوبة إلى المتحف، يضم معرض **دوشامب**، مروج التحريضات المروعة، ٣٠٠ عمل فنى، جمعت كلها من مختلف متاحف العالم والمجموعات الخاصة. وصلت كلها إلى **فينيسيا** فى سباق مفتوح، فالجميع يعلم أنه يساهم فى تحقيق هذه التظاهرة التاريخية. يضم المعرض إلى جانب هذا وذاك وثائق هامة، عن الشخصية اللامعة والظاهرة البارقة فى سماء الحركات التشكيلية الأساسية فى القرن العشرين.

امتدت مداخلاته الفنية من التكعيبية حتى السريالية، مروراً بالتعبيرية والمستقبلية والدادائية حاملا رياح الحداثة، والتى مايزال دويها مسموعاً حتى الآن، وحتى

الجوكندا ذات شارب ولحيه

مطلع الألف عام الجديدة . شارك وساهم في كل التيارات الفنية الثائرة، التي تحطم الأوثان، وتزلزل كل ماهو ثابت ومستقر. إنه واحد من عباقرة هذا العصر، ولم يهجرنا بعد. إن إبداعاته وابتكاراته قد دشنت في حينها، إلا أنها لم تزل بعد تغذي عملية تطور الفن... ولكن كيف يمكن الكتابة عن هذا الرجل المدهش؟! وأي رسالة يمكن استنباطها من ذهنه الذي لم ينضب له معين ؟! وأي إرث أودعه هذا الأب المتبتل؟!

يبرز **دوشامب** بشكل قدري في السنوات العشر، قبل الحرب العالمية الأولى . كانت سنوات متوهجة الكشوف ، فالكل يدور حول الرغبة في تحطيم التقاليد والأعراف الفنية الراسخة ، سواء كان ذلك رسماً أو نحتاً . ففي عام ١٩٠٤ تأسست الحوشية على يد كل من **هنري ماتيس وموريس ڤلامنك وأندريه ديران** ، وفي عام ١٩٠٥ تولد جماع القنطرة التعبيرية في ألمانيا ثم يتزعمها البلجيكي **إميل نولد** ، ويبدأ **جورج براك وبيكاسو** رحلتهم التكعيبية سنة ١٩٠٧ ، ويعلن **چاكومو بالا وأومبرتو بوتشوني وچينو** **سيڤيريني** تأسيس الحركة المستقبلية في **تورينو** بإيطاليا وذلك بإصدار بيانها سنة ١٩٠٩ ، ثم يؤسس **ڤاسيلي كاندينسكي** مع **فرانز مارك وبول كلي** جماعة **الفارس الأزرق** سنة ١٩١١ ، وتأتي بعد ذلك الحركة **الدادائية** سنة ١٩١٦ بقيادة الشاعر **تريستان تزارا** ولفيف من فناني وشعراء ومثقفي أوربا . في وسط هذا البحر الهائج شارك **دو شامب** مشاركات حقيقية صاخبة ، كما شارك أيضا في إصدار مجلة **(دي ستيل)** التي بثت الحيوية في هذه التيارات المتلاطمة .. فالكل يبحث عن الطريق الذي يفضي إلى البعد الرابع ، ويحمل ما أبعد من السطح الظاهري (المظهر الخارجي) .

نافورة ١٩١٧ مجموعة صناعات جاهزة

بدأ **دو شامب** تصويره ذا المذاق التكعيبي مشاركاً بعض الرواد ، حين فتتت **التكعيبية** الأشكال وشرعت في تخريطها وتشقيقها لشرائح أولية بسيطة ، ثم إعادة استخدامها كلبنات يعاد بها بناء الشكل في هيئة جديدة ، يصعب التعرف عليها ، وعلى أصولها ، بحيث لا تشبه شيئاً معروفا .

بورتريه من أعمال دو شامب المبكرة

كان **دو شامب** قد أوشك على الانسحاب تدريجيا من الحركة التكعيبية ، ليقترب أكثر فأكثر ببعض تجاربه من المستقبلية ، التي صدر بيانها كالآتي «**إن جميع الحقائق التي تلقن في المدارس والمراسم،**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يعد لها وجود بالنسبة إلينا، لقد أطلقنا أيدينا نقية ، لتبدأ كل شيء من جـديد ، وإننا لنعلن أنه لا يمكن أن يكون ثمة فن عصرى إلا إذا اعتمد على إحساس عصرى محض، فالفن والإحساس لفظان لا ينفصمان.. والحركة التى نسعى إلى تصويرها على لوحاتنا ، لن تكون حركة مجمدة..» .. كان ثمة نقد فى ذلك موجة للتكعيبية، بوصفها فنا يخلو من الحركة . وإذ عمد الفنان التكعيبى إلى تفتيت الأشكال لإعادة بنائها وفق رؤيته ، فإن المستقبليين عمدوا إلى نفس المسعى ، ولكن بدافع الكشف عن (خطوط القوة) الكامنة فى حركتها . شارك **دوشامب** فنانيها ، شاعراً بالاحتياج لتمثيل الحركة ودفعها للإمام ، وقد حققت لوحته الشهيرة **(عارية تنزل السلم)** بجلاء ووضوح تام ماجاء نصه بالبيان «**إن كل شيء فى حالة جريان سريع.. والأشياء فى تحركها تتضاعف إلى مالا نهاية ، ويتغير شكلها مع تدافعها ، كاهتزازات منطلقة من رحاب الفضاء ، ناسجة خيوطها خلاله .. وهكذا فالفرس الراكض ليس له أربعة سيقان ، وإنما**

العروس ١٩١٢

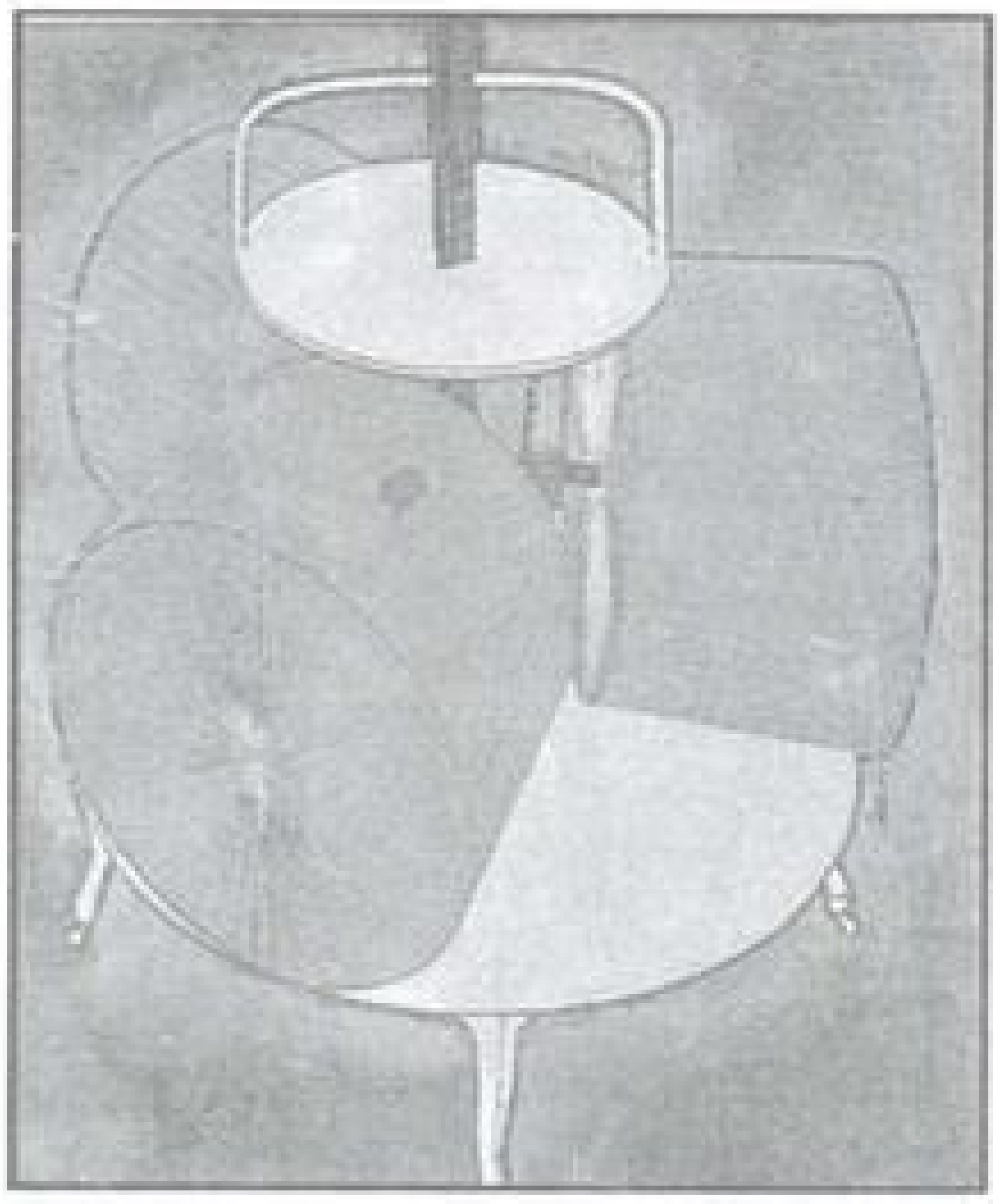
عشرون ، وحركة هذه السيقان ترسم مثلثات ...»

لم يستقر دو شامب على شيء، ولم يستقر أيضا بمكان ، انقطع عن الفن ليمارس هواية الشطرنج ويحصل على لقب فارس ، عمل بالسينما ، ثم عاد ليحتمى بالفن إبان الحرب ، شارك الدادائيين فكان دادائيا ، ثم أصبح سرياليا ، يُدهش ويصدم ، وهاجم بكل ما أوتى من حيلة تفشى الروح الفاشية والنازية واستنكر الحرب. هاجم الانسجام والذوق السليم ، بل شن حرباً شعواء ضد غباء العقل الآخذ فى تدمير الحياة . وبعد هذه الحياة الصاخبة يعتزل كل شيء وهو فى قمة نضجه ، معلناً أن كل شيء هو محض هراء ، وأن الفن لعبة كبيرة لا طائل من ورائها ، فالحياة هى الحياة ، ويموت فجأة فى عام ١٩٦٨ بعد عشاء هادئ مع بعض الأصدقاء فى بيته بـ : **نويللى** .

●

فى عام ١٩١٢ ، أى فى سن الخامسة والعشرين ، يرسم مجموعته الشهيرة **(عارية تنزل السلم)** و **(العروس)** وكلاهما بالمعرض ، و **(الملك والملكة محاطين بالعاريات)** وبعد سنتين **(طاحونة الشيكولاتة)** وهذه أيضا بالمعرض .. إنها لوحات رمزية كحكايات منظومة من القرون الوسطى ، حاوية للأصول والمبادئ الرئيسية لأحد العلوم (SUMMA) .

مطحنة الشيكولاته ١٩١٤



ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

لكن بالنسبة **لدو شامب** ، هذا المخالف الكبير ، لم يكن هذا كافيا ، فقد كان راغبا في الذهاب إلى الأمام، إلى هناك ، إلى الأبعد ، فالتصوير آلة ، أداة **«إنه كوبرى يحملنى إلى ما أجد»** . في عام ١٩١٣ أنتج أوائل أعماله التى سيصطحبها طوال حياته ، و تعد نقطة انطلاق فى فن هذا القرن **(وضع العروس عارية بين عُزّابها كذلك)** و **(الزجاج الكبير)** وهو عمل تصويرى كبير وهام ، أنجز على الزجاج ، وبدا ما أنجزه كحائط زجاجى كبير ، غنى بالإحالات والإشارات للمستقبل الآلى للحضارة.

فى هذه الفترة ، فاجأ **دو شامب** الجميع ، بعقليته البركانية بابتكاره لـ **(صناعات جاهزة)** ، وهو اصطلاح من اختراعه ، وهو يحدده بأنه **«سلسلة أشياء منتجة من اختيارات الفنان لسمو موضوع الفن»** .. كان العمل الأول **(عجلة دراجة)** وهو إطار معدنى مأخوذ من دراجة ، ومثبت على كرسى مطبخ **«عندما تدور ـ يؤكد الفنان ـ فإنها تعيد لذهنى صورة نيران المدفأة»** وتلك معالجة تلميحية ، رمزية ، مجاز متواتر ، اختيارات ملتوية لسير الأفكار . يتبعه فى العام التالى **(فصل المعادن)** ثم **(الكمين)** ثم **(نافورة)** وهى مبولة مرحاض تعرض مقلوبة ، أما (حقيبة سفر) فهى غطاء آلة كاتبة .. كلها من إنتاج سنة ١٩١٧ **«ليس مهما فى استخدام الشيء موضوعه ، المهم كيف يختاره الفنان ، كيف يعيد تنسيقه ، كيف يغير من معناه ، كيف يخفى حقيقة الاستعمال الدارج له ، ثم يجعلك تعتقد فى حداثته ، وأنك حقاً تراه لأول مرة»** .. هكذا نشأت فكرة (صناعات جاهزة) كما لو لم يكن شيئاً قد عثرت عليه صدفة ، ولكنه شيء متاح ، يُعطى للفنان ، فيصبح بين يديه مجال للتأمل ، يجب التخطيط له **«لتاريخ مشابه ، للحظة مشابهة ، كما لو كان ذلك موعداً»** .

مما سبق عرضه يبدو أن للكلمات دلالات واسعة المجال ، فهى فى تصوره **«لون لفظى»** يُلبس الأشياء ألواناً وأصباغاً جديدة للإسهام فى تحويلها إلى ألعاب ساخرة ، لهذا **فدو شامب** يعلق أهمية كبيرة على عناوين أعماله لأنها **«تنقل المشاهد إلى ناحية أخرى»** لكى تساعده على تغيير الوجهة الحقيقية للشيء كما إعتادتها العين.

بهذه الأعمال وعناوينها أراد **دو شامب** أن يبرز الطبيعة الاستقلالية للفنان ، ويمنحه حرية كاملة ، خالصة ، مقارنة بالواقع المعاش ، وهو فى ذلك السياق كان أستاذاً مؤسساً لهذا الأسلوب الذى شاع بعد ذلك فى مختلف عواصم العالم ، بينما هوجمت أعماله ورفضت وحوصرت فى حينها ، وأدانها النقاد والمسئولون بسبب طبيعتها المحرضة والهدامة . كان صعباً على الجميع قبول التخريب ، ومنطق الاحتقار الذى أصاب الثقافة الرسمية فى مقتل ، فلطخ وقارها بالوحل ، ليثبت أنه لم يعد شيء فى مكانه وأن **«كل شيء هو لا شيء..»** وشأنه فى ذلك شأن الدادائية .. ولما كان **دو شامب** أكثر أصالة ، فقد التقى مع السريالية بتوجيه أعماله لوجهة أكثر دلالة ، وذلك بفصل الشيء عن وسطه المألوف ، إلى وسط جديد وغريب عنه، يتيح للعين أن تراه رؤية جديدة، فيمنحه مقدرة جديدة على الإيحاء والإلهام ، فيلتقى مع النفس ، فتنبعث منها شرارة تهزها، مرددة دون ريب معنى خفياً فى باطنها .

دفع الولع بالأفكار **دو شامب** لتحطيم التعبيرات الفنية التقليدية ، بينما الإرادة يعترضها **«الجمال**

الفاتر» وفتاحة الأقفال تقتحم الرؤى الحبيسة «الشبكية RETINICA» بالفكر . فى عام ١٩٤٦ كان يتذكر **«كنت أصارع من أجل ترسيخ البعيد الممكن من اللذة الفائتة»** خاصة نوعية لوحاته ، فحتى مائة عام مضت ، كان التصوير ذا سمة أدبية أو دينية ، كلها فى خدمة العقل. وقبل نهاية القرن بقليل اختفت هذه السمة **«ببضع لوحات، أصبح حسياً فاسداً ، وكان مقدراً أن يصبح أكثر فساداً وحيوانية ، لقد أردت أن أصنعه مرة أخرى فى خدمة العقل»** . بهذه القوة ، كان **دو شامب** يؤكد سيادة التعبير الفكرى العقلانى للتصوير ، كان ذلك فى مواجهة السطحية والتناول الساذج **«للمظهر الخارجى»**.

قبل قرون خلت صرح **ليوناردو دافنشى** بأن **«التصوير سياق عقلى»** موضحاً صورة القرابة مع العلم بشكل مباشر ، إذن .. فقد جسد **دو شامب** فى أفكاره البصرية مفاهيم العلم الحديث فى مطلع هذا القرن : التحليل النفسى ، نظرية الأحلام والطرز عند يونج بوجه خاص ، فى حين أنه يقرنها بالمظاهر الأولية للمعرفة العلمية - الكيمياء - كما سبق **لآرتور شوارتز** ذلك ، والآخر هو واحد من أكثر الفنانين إيغالاً وحدةً فى هذا التناول فى فنه .

إن **(الزجاج الكبير)** وهو العمل الفنى الذى يجسد هذه الأفكار ، مستبطنا الطاقة النفسية والروحية ، بدأ **دوشامب** تنفيذه سنه ١٩١٣ ، ولكنه تركه ناقصا وغير تام حتى سنه ١٩٢٣ ، عندما بدأ يلقى بظلاله على أعماله التالية ، ويمكننا القول إنه استمر يؤثر حتى وفاة الفنان وقام **دو شامب** بترميمه سنه ١٩٣٦، وفى عام ١٩٦١ سُمح لعمل : **أولف ليندى** باستنساخه ليعرض بمعرض (الحركة فى الفن) ، الذى قام باعداده متحف الفن الحديث باستوكهولم ، وتلك هى النسخة المعروضة حاليا فى **بالاتسوجراسىً** . يرتبط موضوع **(الزجاج الكبير)** بزواج طقسى بين السماء **(المبدأ الذكر)** والأرض **(المبدأ الأنثى)** ، تمثل ذلك **لدوشامب (العريس)** وأخته سوزان **(العروس)** ، وكما هو واضح ، فهو فعل محرم تحريماً شاملاً ، فسفاح القربى ، ظل على مدى التاريخ فعلاً منكراً ، ومرفوضاً. إن مثل هذا الزواج ، لا يمكن أن يتحقق إلا على مستوى واحد ، حين يسود الجهل والغفلة كما يشرح **دو شامب** . فهو يجد فى **(الزجاج الكبير)** المعبر الذى يحمله إلى ما هو أبعد من التصوير **«الشبكية»** التى تُعدّ لكى يعبر عن عمق الانفعال وتأثير العقل ، لاختراق الحاجز - الحائط - الزجاجى بين الأشياء ، الفاصل الوهمى الذى تراكم تلالاً على كاهل الإنسان ، فيفرق ويوحد كما يشاء . لابد إذن من التحطيم الخروج من الكهنوت المستحكم ، إلى رحابة أوسع ، إلى عالم نقى جديد ، تستأنف فيه «خدمة العقل» والذهاب لأبعد من السطح «المظهر الخارجى» إلى «الشبكية» السؤال الكبير ، لتأسيس **«جسر يحملنا للآخرة»** من شقاق اليمين واليسار ، الشرق والغرب ، الشمال والجنوب ، العقلانية واللاعقلانية . وحتى هذه اللحظة كان لا يزال يرسم العالم . فماذا نقول لهذا الأب المتبتل ، بعد أن ابتعدنا عن هذا التراث الفنى النقى فى صالات المعرض ، بين جيوكنده ذات الشوارب ، وإطار الدراجة المثبت بكرسى ، ومتحف مهيأ دائم العمل ٢٤ ساعة ، لجمهور مازال يتفرس عالم رجل مقتنع بأن الفن كائن قبل كل شىء **«آلة ووسيلة تسمم ذاتية .. كالأفيون»** .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نهاد سالم

ميلينا ميركورى

وزيرة الثقافة اليونانية فى اليونسكو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتميز منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة بأن خطابات الدول الاعضاء فيها كثيراً ماتتضمن نصوصاً أدبية ولاغرابة فى ذلك فهى المنظمة الوحيدة التى تعنى بالثقافة فى منظومة الأمم المتحدة.

وقد ألقت وزيرة الثقافة اليونانية والممثلة الشهيرة **ميلينا ميركورى** خطاب اليونان فى الدورة السابعة والعشرين للمؤتمر العام لليونسكو وأعقبته بقصيدة شعرية للشاعر الشهير **يانيس ريتسوس**، وهو شاعر يونانى ولد عام ١٩٠٩ وأعاد تفسير الأساطير الإغريقية من خلال رؤية شعرية جديدة وعلى ضوء الصراعات الاجتماعية والسياسية المعاصرة.

والقصيدة التى تحمل عنوان «**السلام**» كتبها الشاعر فى أثينا فى **يناير ١٩٥٣** تأتى فى وقت تركز فيه الأمم المتحدة على السلام وتبلور فيه منظمة اليونسكو ما يطلق عليه اسم «**ثقافة السلام**».

وقد كان أداء **ميلينا ميركورى** وهى ممثلة سينما ومسرح شهيرة فضلاً عن نشاطها السياسى فى الحركة الاشتراكية مؤثراً وقوياً، وجاءت الترجمة العربية التى قامت بها السيدة **نهاد سالم** موفقة تماماً. وتجدر الإشارة إلى أن السيدة **نهاد سالم** قامت بترجمة رباعيات صلاح جاهين إلى الإنجليزية ونشرتها أخيراً فى كتاب وفيما يلى نص قصيدة **ريتسوس**:

السلام

أحلام الطفل هذا هو السلام

حلم الأمهات هذا هو السلام

همسات الحب فى ظل الشجر
هذا هو السلام

الأب العائد فى المساء

والابتسامة العريضة فى عينيه

والفاكهة ملء سلة يديه

وعلى جبينه حبات العرق

كأنها قطرات الندى فوق جرة ماء
يبرد على النافذة
هذا هو السلام

وعندما تندمل جراح العالم
وتزرع الأشجار فى الأرض
التى حرثتها القنابل
عندما تزدهر براعم الأمل
فى قلوب سودتها المحارق
عندما يرقد الموتى أخيراً بلا أنين
موقنين أن دماءهم لم تسل سدى
هذا هو السلام

السلام هو رائحة وجبة طيبة فى المساء
هو عدم الخوف لصوت سيارة تقف فجأة فى الطريق
هو طرقات على الباب نعرف أنها ليست إلا لصديق
ونعرف أننا إذ نفتح النافذة فى
أى ساعة
لن نرى إلا السماء تبهر النظر
وكأنها عيدٌ من الأجراس الملونة تدق فى الأفق
هذا هو السلام
عندما تتحول السجون إلى مكتبات
وتجلجل الأغنيات فى الليل
من باب إلى باب
عندما يطل القمر من وراء السحاب
مشرقاً كوجه العامل الذى تزين لسهرة المساء
هذا هو السلام
عندما لا يكون اليوم المنصرم ضائعاً
وإنما نبتة تورق فرحة كل مساء
ويوماً ربحناه بالسواعد
هذا هو السلام
السلام هو سنابل القمح المشرقة
فى حقول الصيف
هو أبجدية الخير عند أقدام الفجر
عندما تقول «يا أخى»، عندما تقول:
«غداً» نبدأ البناء
عندما نبنى ونغنى
هذا هو السلام
عندما لا يشغل الموت سوى حيز ضيق فى القلوب
وتشير المداخن نحو طريق السعادة
عندما يتساوى الشاعر والعامل
لحظة استنشاق عطر قرنفلة الشفق
هذا هو السلام
إخوانى وأخواتى فى السلام وحده
يستطيع العالم أن يتنفس ملء رئتيه وملء أحلامه
إخوانى وأخواتى
اليد فى اليد
هذا هو السلام

ت: نهاد سالم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تسابيح فى ملكوت الزجاج

وفاء إبراهيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل إبداعية الخزف فن أم تقنية ؟ هل هى خلق كامل أم تشكيل وتطبيق ؟

فى اللحظات التى شاهدت تشكيلات الفنان **زكريا الخنانى** وتكويناته الزجاجية تبلورت الإجابة . فالخزاف الزجاج فنان استطاع بقدرته الإبداعية أن يسيطر على أدواته وتقنياته، وأن يجبرها على النطق بما يريد أن يعبر عنه، فقدم عن وعى فنا له لغته وقيمه الجمالية الخاصة به. وهذا يدعونا للبحث عن الفلسفة الخاصة لهذا الفن، ففلسفة الفن ليست سابقة عليه، وتحديد مفهوم للجمال الذى ينبغى على الفنان تجسيده فى عمله الفنى إفقار للتجربة الجمالية الخاصة به وتقييد لحرية خياله. وهذا خطأ يقع فيه بعض الفلاسفة. لأن الفهم الصحيح للفن والطريق المؤدى إلى اكتشاف فلسفته يقتضى على العكس أن نترك الفنان يعمل بحرية، ثم يقدم لنا عمله لنواجهه ونغوص فى تشكيلاته متنقلين بينها بتعاطف لا يلغى تلك المسافة التى تبعد المتلقى عن الذوبان فى العمل الفنى أوالتطابق معه، وبهذا يستطيع أن يستكنهه ويقيمه. وهذا ما فعلته مع أعمال الفنان **زكريا الخنانى** عبر الخطوات الآتية:

● رصدت الأشكال والدوافع المتكررة فى إبداعه.

● تساءلت هل هذه الأشكال محكومة بغرض صنعت من أجله، أم تقيدت بالمادة أو الأدوات المتاحة والطرق الفنية التى استخدمت فى صنعها؟

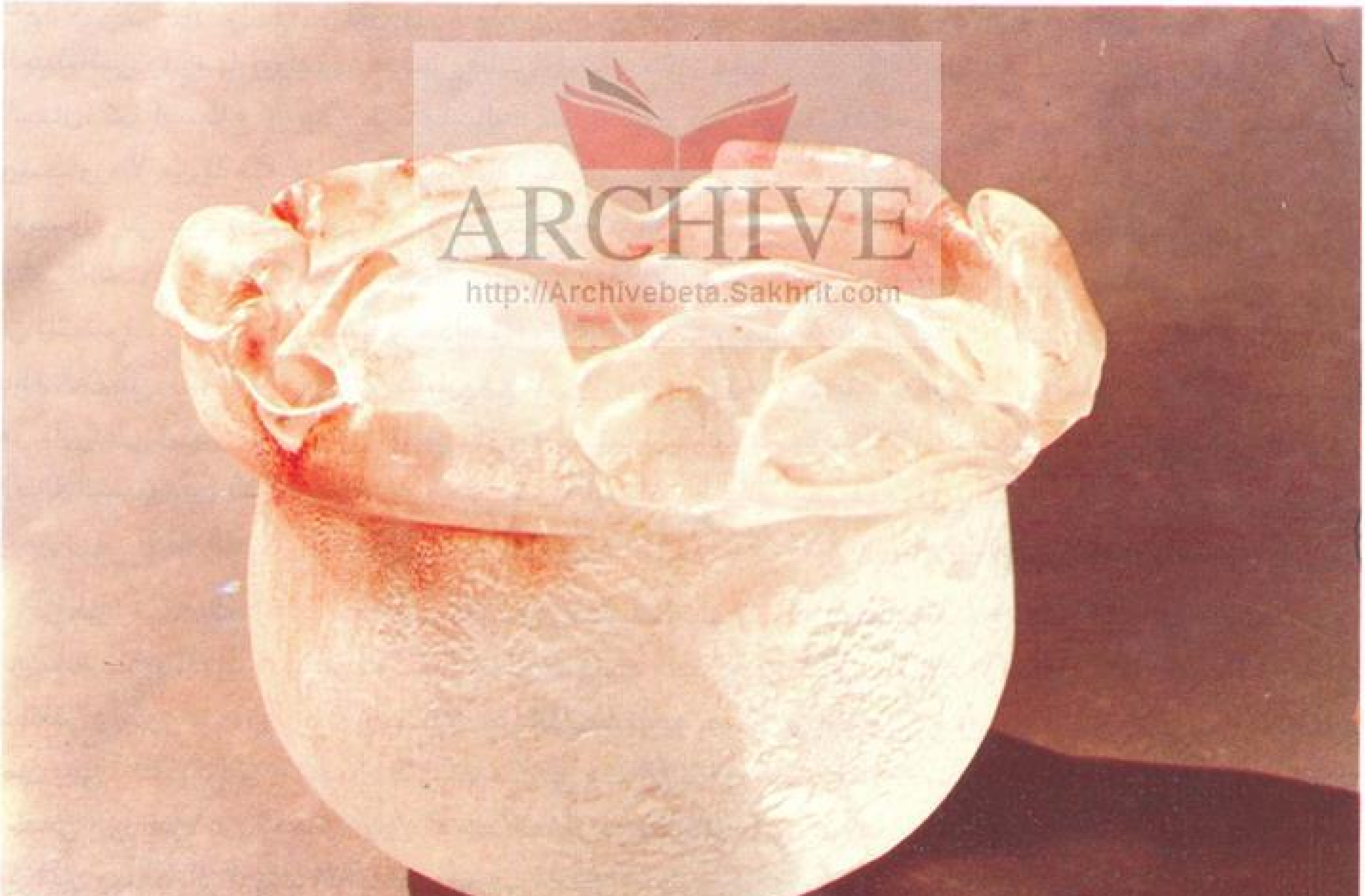
● بحثت عن العلاقة الجدلية بين هذه الأشكال والتكوينات. بالنسبة للخطوة الأولى لاحظت ما يوحى بمحاكاة لبعض كائنات الطبيعة الحية كالطيور ،والأسماك، والقواقع، فضلا عن تكوينات لا مماثل لها فى الطبيعة الخارجية. لكننى اكتشفت سواء فى المحاكيات واللامحاكيات جوانب خفية مشحونة بالوجدانيات التى يصعب على العين العادية أن تراها وعلى الحس المباشر البسيط أن يستشعرها، فهى إعادة لترتيب عناصر الأشياء الطبيعية فى صياغات تعبيرية يظهر فيها الصفاء والشفافية، والألق، والبهاء، والروعة، وتنحو بها نحو التسامى. ومما لا شك فيه أن التعبير فى فن الزجاج لا يعتمد على ثقافة تحصيلية تتجسد فى عبارات ترتكز على قوانين المنطق العقلية مثل الشعر والقصة والمسرحية، بل إنه يرتبط أساسا بطرق الاستبطان والمعرفة الحدسية لأنه تمثيل رمزى للخيال فى أجسام مصقولة ● ولذلك لا أبالغ فى القول لأن هناك بعدا صوفيا يحرك وجدان الفنان من حيث إن الوجدان منبع لكل من التجربتين الصوفية والفنية. فالتجربة الصوفية هى الدخول الوجدانى مع بنية العقيدة مما يعكس فى سلوك المتصوف حالات من الوجد والشفافية ، هى فى الوقت نفسه لحظات فنية يحيل فيها المتصوف العقيدة إلى معطى جمالى بدليل أن هذه الحالات الوجدية دائما تصاغ فى نتاج فنى ● يقول **الحلاج** : «الفراش يطير حول المصباح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

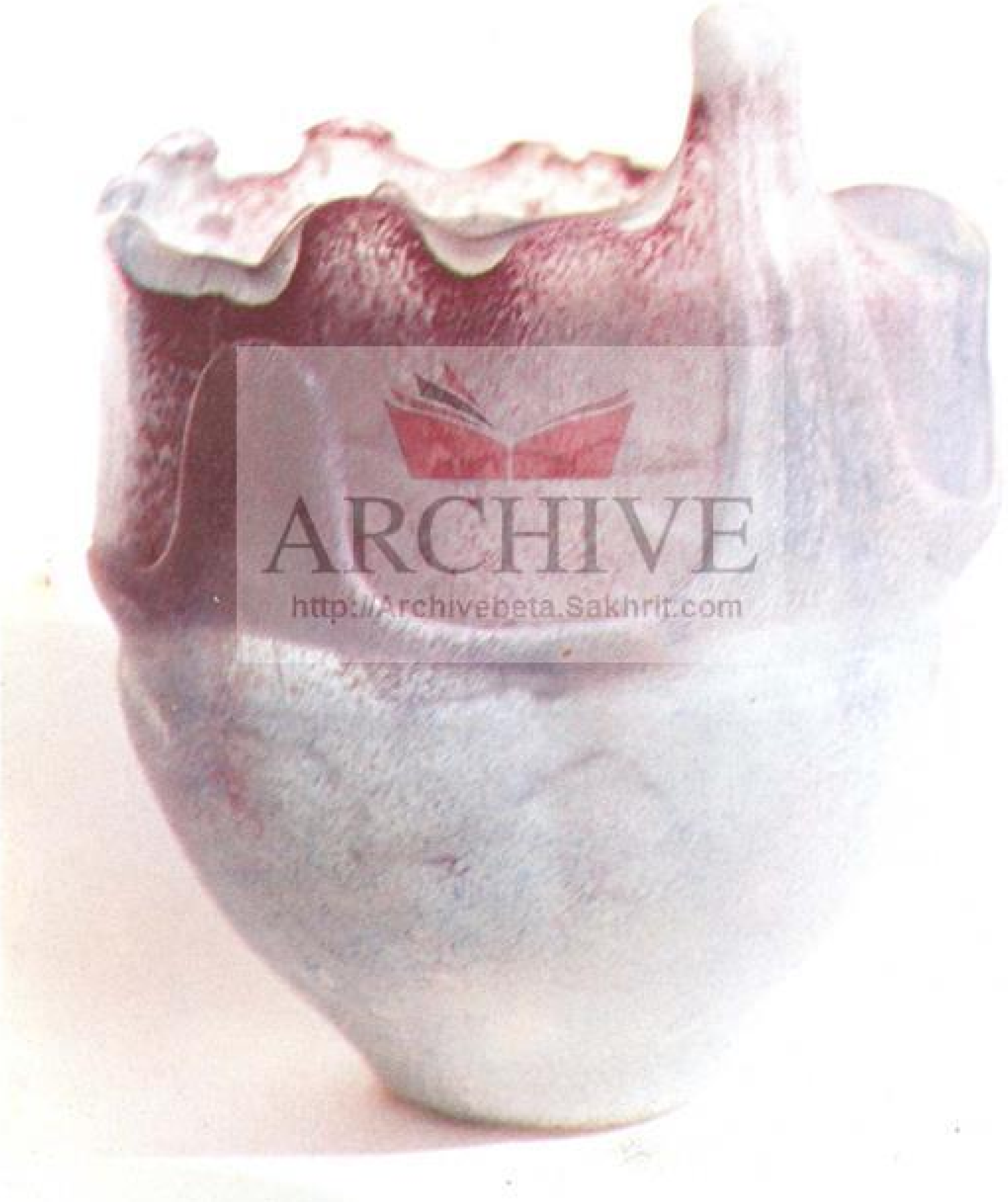
إلى الصباح ويعود إلى الأشكال فيخبرها عن الحال بألطف المقال ثم يمرح بالدلال طمعا فى الوصول إلى الكمال ». غير أن وحدة المنشأ أو المنبع لا تعنى التطابق بين الفن والتصوف، فهناك فقط علاقة تجادلية، بمعنى أن «الفن والتصوف » يتفاعلان من خلال استعارة الفنان المضمون الصوفى الذى يتحدد فى الاضطراب ـ كما قال **السهروردى** ـ فإذا وقع سكون، فلا تصوف ● والاضطراب يتحدد فى الجذب نحو الحضور الإلهى، بمعنى أن روح الصوفى متطلعة دائما، فتجذبه إلى مواطن القرب ولابد للصوفى من دوام الحركة، والفرار الدائم الذى يحركه القلق من هذا العالم وعلى هذا العالم. والصوفى يستعير من ناحية ثانية ـ من الفنان الأسلوب الفنى ـ الشعرى خاصة ـ قالبا لعرض تجاربه الروحية وتصوير سياحاته الوجدانية، ووصف ترقيه فى مقاماته التصاعدية وإبداعات **زكريا الخنانى** يحكمها ويوجهها هدف روحانى واضح، ولذا استطاع أن يطوع المادة الصلدة المعتمة حتى تبوح بسر الجمال، كما استطاع أن يبدع طرقا وأساليب فنية تكشف عن المعنى المستخلص من هذا الواقع، وإن كان يسمو عليه ويتجاوزه لا هروبا منه، بل من أجل بسطه ومده إلى أقصى ما يمكن من امتداد، فالعلو هو غوص فى الأشياء للوصول إلى كليتها وتنوعها. ومن هنا يتضح أن الفن أوسع مجالا وأكثر قدرة فى التعبير عن مضمون التجربةالصوفية، وذلك لتعدد الوسائط الفنية، الكلمة، والصوت، واللون، والزجاج، والحديد والخشب .. الخ إذ يبدو أن المتصوف لا يملك إلا وسيطا واحداً هو الكلمة، وأسلوبا واحداً هو الرمز عن الصمت، أى لحظة الانخطاف إلى عالم اللاوعى، أما الفنان فهو لا يستطيع فحسب أن يبوح فى تمثيلات متعددة من خلال وسائط مختلفة فحسب، بل هو قادر على التعبير عن العالم المحايث لوعيه باستمرارية التاريخ وعدم اكتفائه ـ كالصوفى ـ بالوحدة أو الحلول، فحالة الشهود عند الفنان طاقة دفع وحفز لحركة الحياة. والخيال الصوفى يعلو بالفنان ويصعد ولكنه علو وصعود يعمق رؤيته لقيمة الفن فى الحياة من حيث كونه يفتح آفاقا جديدة لترقية الإنسان عقلاووجدانا، صورة وتصورا !

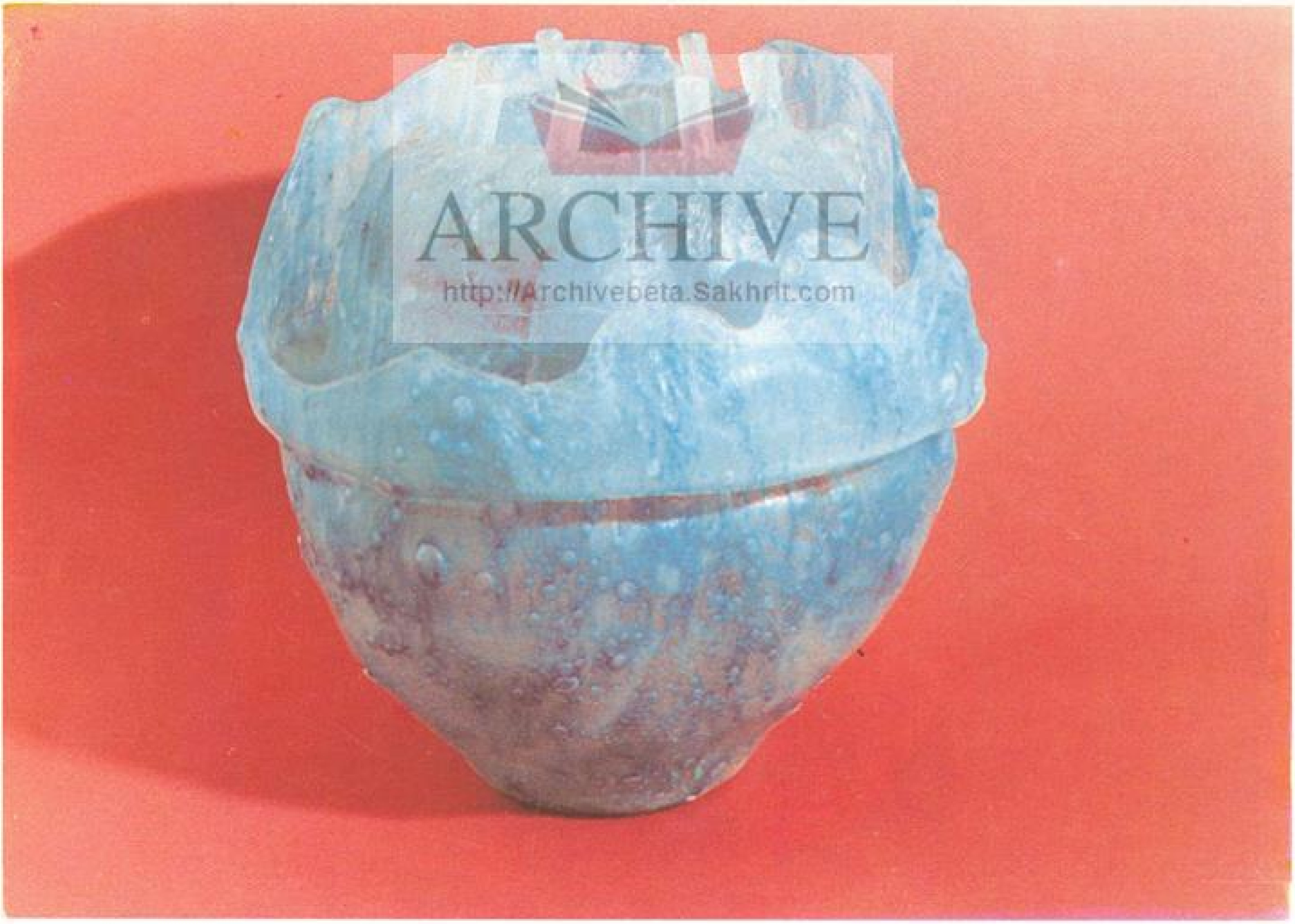
وأخيرا تحدد العلاقة الجدلية بين الأشكال والتكوينات عند **زكريا الخنانى** ـ من حيث كونها أعمالا فنية تتكون من مادة صلبة وتعبيرا حدسيا، وشكلا جماليا ـ تحدد الصراع بين ثنائيات متعددة، العلم التقنى/ المعرفة الحدسية ـ العقل/ الذوق ـ عمل اليد أو الصفة/ عمل القلب ـ ظاهر حسى / باطن روحى ويرتفع التناقض بين هذه الثنائيات حين يعى المتلقى أن قيمة الجمال التى تتجسد فى هذه الأشكال الفنية تحتاج الانتقال من المحسوس إلى المجرد، ومن النفعى إلى المنزه عن الغرض، ومن التعدد الظاهر فى أشكالها إلى الوحدة الباطنة التى تسرى فى أعماقها. وهذا الانتقال يهدف إلى تدريب الذات على الترقى لتنطلق متحررة من قيود الواقع والانغماس فى المتناهى للوصول إلى اللامتناهى فى المعنى والشكل والتعبير .

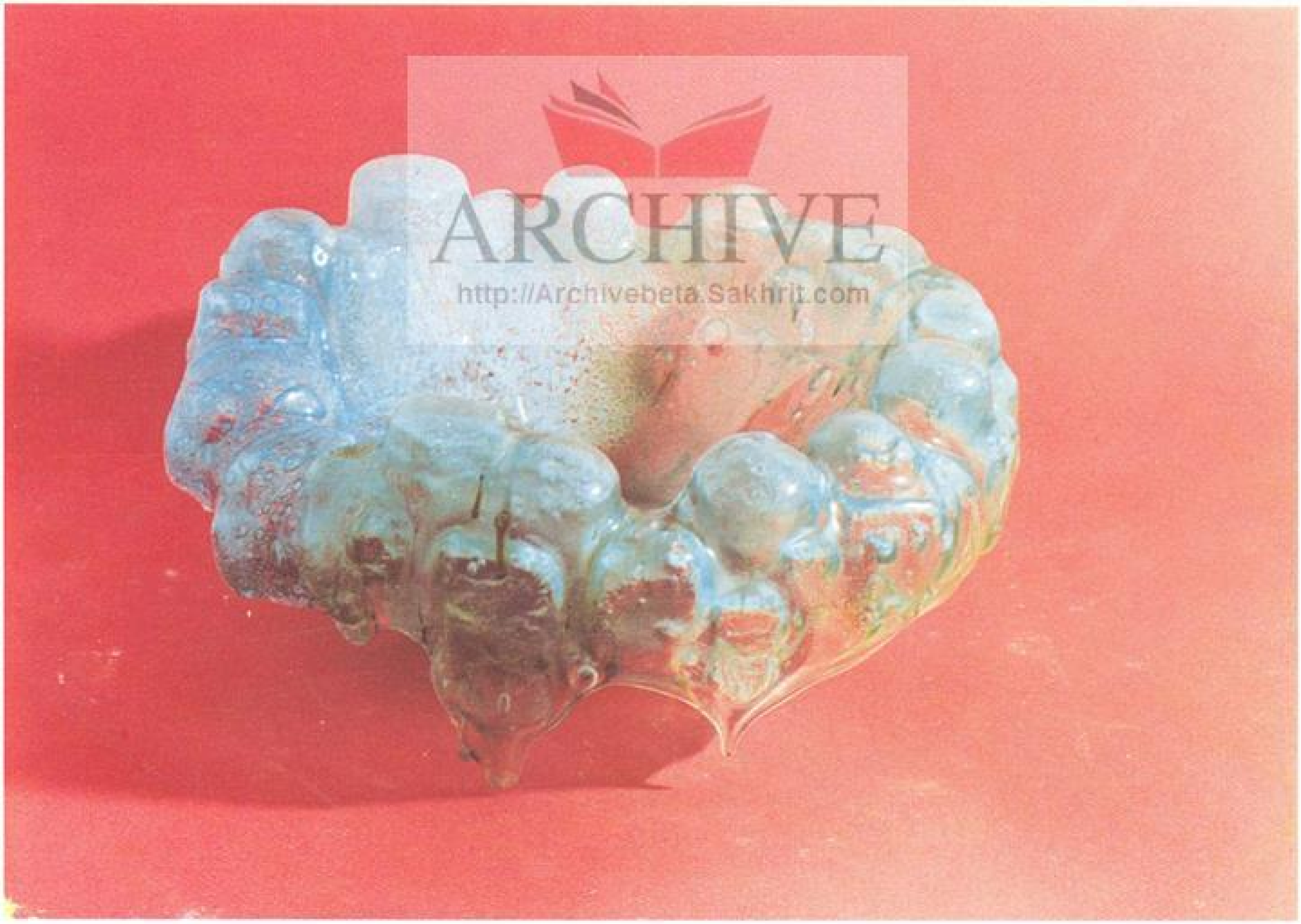
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

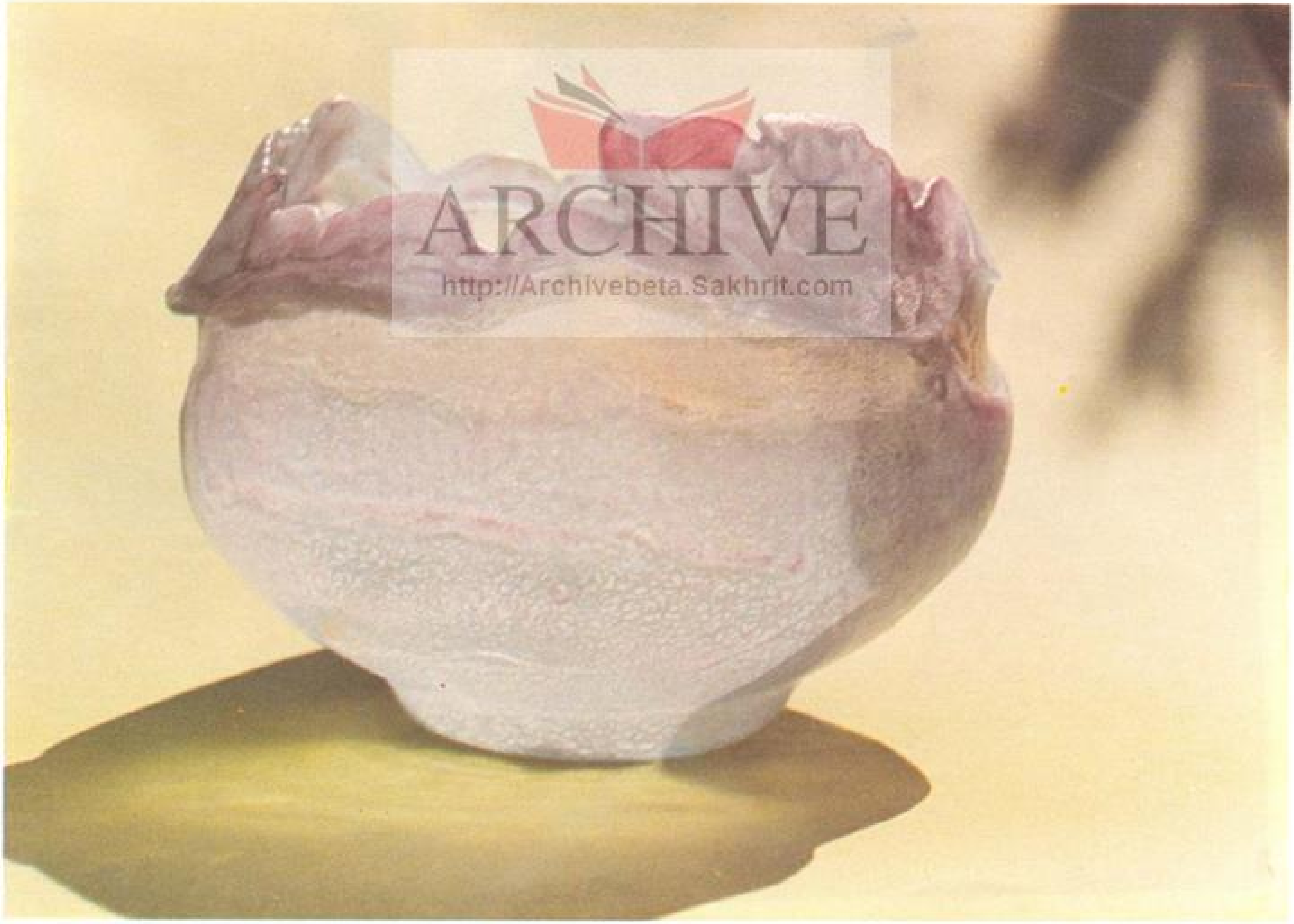

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

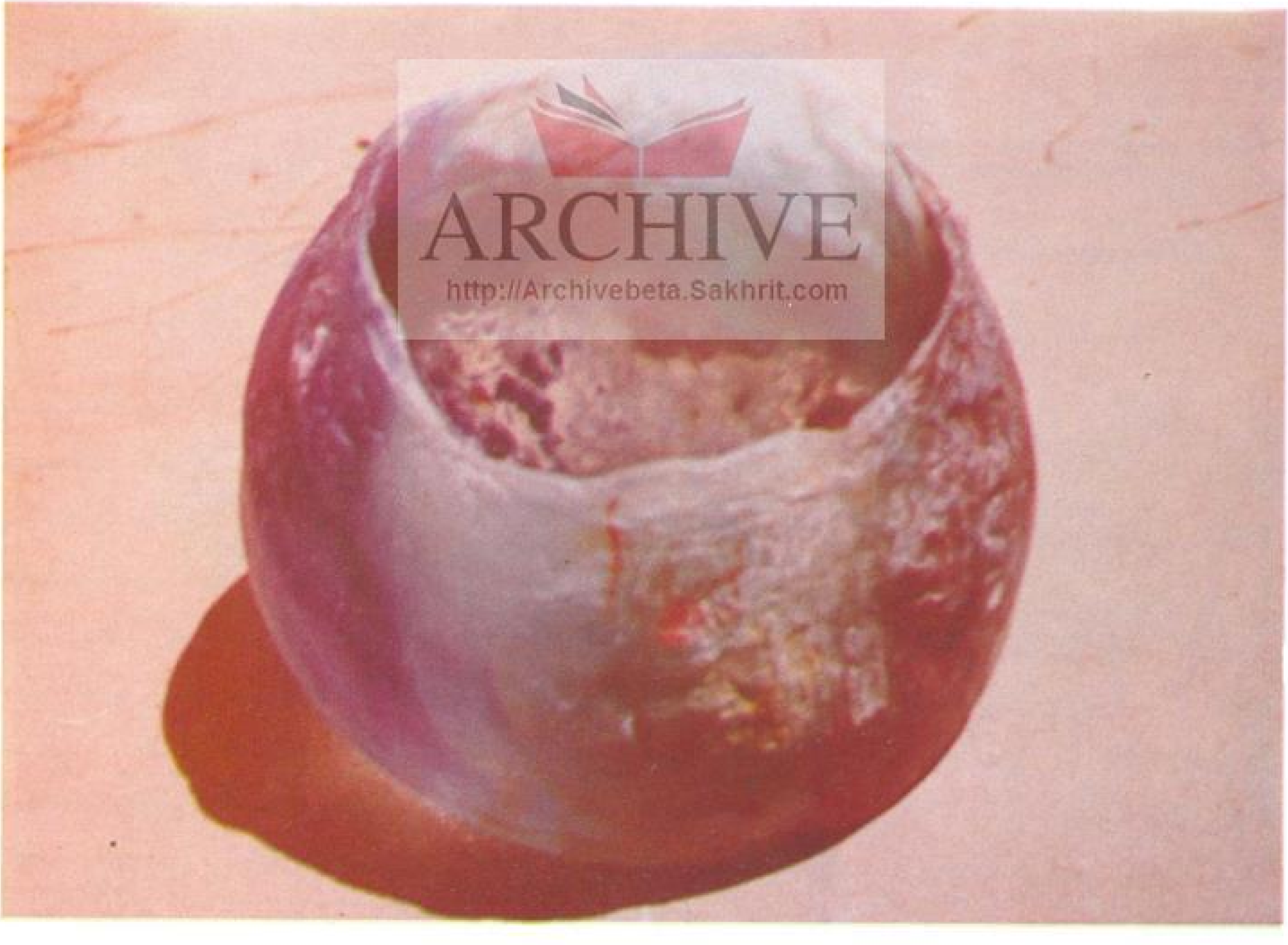


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com